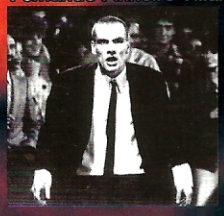
Cavalo Louco

REVISTA º DE º TEATRO
TRIBO DE ATUADORES ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ
ANO 5 • Nº 8 • JULHO 2010

INTERDISCIPLINARIDADE ARTÍSTICA E LA FURA DELS BAUS
Fernando Pinheiro Villar



PERFORMANCE NA RUA: 'AÇÕES CARIOCAS' 7 AÇÕES PARA O RIO DE JANEIRO
Eleonora Fabião

MONSTRO SAGRADO ITALIANO
Silvia Balestreri Nunes

PEQUENAS GRANDES REFLEXÕES
Amir Haddad

O DIREITO DE DIZER NÃO

O ENSINAMENTO NA MOSTRA JOGOS DE APREDIZAGEM

VIÚVAS

trabalho em andamento

Pesquisa teatral que a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz vem realizando sobre o imaginário latino-americano e sua história recente. Partindo do texto *Viúvas*, de Ariel Dorfman e Tony Kushner, a Tribo dá continuidade à sua investigação da cena ritual dentro da vertente do Teatro de Vivência. *Viúvas* mostra mulheres que lutam pelo direito de saber onde estão os homens que desapareceram ou foram mortos pela ditadura civil militar que se instalou em seu país. É uma alegoria sobre o que aconteceu nas últimas décadas na América Latina, e a necessidade de manter viva a memória deste tempo de horror, para que não volte mais a acontecer. O Teatro de Vivência do Ói Nóis Aqui Traveiz procura uma forma de relação aberta e sincera com o público, em que atores e espectadores partilhem de uma experiência comum, que tenha a intensidade de um acontecimento, capaz de produzir novas formas de percepção da realidade.

Cadernos

03 **O DIREITO DE DIZER NÃO**
O ENSINAMENTO NA MOSTRA JOGOS DE APRENDIZAGEM
Ingrid Koudela

08 **INTERDISCIPLINARIDADE ARTÍSTICA e LA FURA DELS BAUS:**
OUTRAS DIMENSÕES EM PERFORMANCE
Fernando Pinheiro Villar

12 **PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO**
CANOEIROS DA ALMA
Luis Carlos Leite e Nádia Yoshi

PERFORMANCE NA RUA:
14 **'AÇÕES CARIOCAS'**
7 AÇÕES PARA O RIO DE JANEIRO
Eleonora Fabião

19 **OSTAL: RITO TEATRAL**
PERFORMANCE E VIVÊNCIA
Cavalo ESPECIAL
Newton Pinto da Silva

mages teatro contemporâneo
26 **MONSTRO SAGRADO ITALIANO**
Silvia Balestreri Nunes

dramaTURGIA Brasileira
30 **A DRAMATURGIA DE VIANINHA**
Anelise Vargas

34 **O ÓI NÓIS E SUAS TERREIRAS**
UM ESTUDO ETNOGRÁFICO DO ESPAÇO TERREIRA DA TRIBO E DAS RELAÇÕES DE PERTENCIMENTO DO GRUPO DE ATUADORES ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ
Ana Paula Parodi Eberhardt

38 CONEXÃO OÁXENOC
PEQUENAS GRANDES REFLEXÕES
Amir Haddad

POLÍTICAS ESTRUTURANTES PARA ARTES CÊNICAS NO BRASIL:
POR UMA NOVA FUNARTE
Marcelo Bones

crítica crítica crítica
42 **NO LABIRINTO DE JORGE ANDRADE**
EXPERIMENTO DA PALAVRA: IMAGEM E MEMÓRIA
Newton Pinto da Silva

44 **KAZUO OHNO**

PARA DENTRO DO LABIRINTO:
CORÓ DE RETRATOS E PAISAGENS
Maria Amélia Gimmler Netto

Cavalo Louco

EXPEDIENTE

EQUIPE EDITORIAL
Narciso Telles, Paulo Flores, Rosyane Trotta e Núcleo de Pesquisas Editoriais da Tribo.

PROJETO GRÁFICO
A Tribo

REVISÃO
A Tribo

FOTOLITO E IMPRESSÃO
Versátil Artes Gráficas

TIRAGEM
1.000 exemplares

COLABORARAM NESTA EDIÇÃO
Ingrid Koudela, Fernando Pinheiro Villar, Luiz Carlos Leite, Nádia Yoshi, Eleonora Fabião, Newton Pinto da Silva, Silvia Balestreri Nunes, Anelise Vargas, Ana Paula Parodi Eberhardt, Amir Haddad, Marcelo Bones e Maria Amélia Gimmler Netto.

FOTO CAPA
Cláudio Etges

FOTOS
As fotos das páginas 3, 4, 5, 6, 7, 23, 42 e 43 são de Claudio Etges; das páginas 9 e 11 são de GoI. A foto da página 12 é de Luana Magrela, da 19 é de Isabela Lacerda. As fotos das páginas 14, 17 e 18 são de Felipe Ribeiro; da 20 é Arquivo TVE; da 27 é Arquivo TV RAI. A foto da página 30 é da Agência O Globo; da página 33 é de Ruth Amorin Toledo; da 34 é de Genaro Joner; da 36 é Arquivo da Tribo; da 37 é de Fellippo Brando e da 44 é de Emidio Luisi.

ISSN 1982-7180

A revista Cavalo Louco
é uma publicação independente.
Julho de 2010.

TERREIRA DA TRIBO
DE ATUADORES
ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ
Rua Santos Dumont, 1186 - São Geraldo
CEP: 90230-240 - Porto Alegre
Rio Grande do Sul - Brasil
Fones: 51 3286.5720 - 3221.7741 - 3028.1358
Fones: 51 9999.4570
www.oinoisaquitraveiz.com.br
oinois@terra.com.br

editorial

Caros amigos, nesta edição da Revista, temos uma reflexão de Ingrid Koudela sobre a *Mostra Ói Nóis Aqui Traveiz – Jogos de Aprendizagem* que aconteceu em dezembro de 2009, onde foram apresentados os processos de trabalhos desenvolvidos durante o ano nas oficinas coordenadas pelos atuadores da Tribo. Temos também os artigos "Processo de criação do espetáculo *Canoeiros da Alma" de* Luiz Carlos Leite e Nádia Yoshi; e "Ói Nóis e suas Terreiras" de Ana Paula Erberhardt. Na seção **Magos do Teatro Contemporâneo**, temos um artigo de Silvia Balestreri Nunes sobre Carmelo Bene – ator, autor, diretor de teatro e cineasta italiano. Na seção **Dramaturgia Brasileira**, Anelise Vargas aborda o trabalho de um dos mais importantes dramaturgos brasileiros, Oduvaldo Vianna Filho. Na seção **Conexão** temos dois textos sobre políticas públicas, um de Amir Haddad e outro de Marcelo Bones. Na seção **Crítica**, Newton Silva e Maria Amélia Gimmler Netto analisam o espetáculo gaúcho *Para Dentro do Labirinto* com direção de Mauricio Guzinski. Nesta CAVALO LOUCO damos uma atenção especial à performance e suas relações com o teatro em artigos como "Interdisciplinaridade artística e La Fura dels Baus: outras dimensões em performance" de Fernando Villar; "Performance na rua: ações cariocas" de Eleonora Fabião; "Ostal: Rito Teatral – Performance e Vivência" (seção **Especial)** de Newton Silva.

O Ói Nóis Aqui Traveiz privilegiou desde o seu início uma forma de teatro muito próxima da performance – um acontecimento único e imprevisível, com uma qualidade de energia e de alteração dos estados perceptivos. O espaço cênico deveria ser um ambiente que propicie um encontro real entre atores e público, estimulando sua percepção e sensibilidade. O desejo de libertação impregnou o comportamento do grupo, levando também novas formas de relações com as pessoas, mais humanas, sem couraças e sem máscaras, uma atuação espontânea e autêntica que recusasse toda a forma de opressão.

Sobre a performance e seus desdobramentos políticos, trazemos ainda uma reflexão de Ileana Diéguez (uma pesquisadora teatral cubana, radicada no México): "As diversas intervenções urbanas, instalações ou ações performativas que se desenvolvem há alguns anos pelas ruas, praças, galerias e outros espaços públicos, dão notícia das mudanças que vêm ocorrendo nas práticas cênicas latino-americanas. Nos atuais cenários, criadores visuais, criadores cênicos e cidadãos em geral colocam em ação imagens e relatos da mais recente memória coletiva, configurando novas 'texturas da imaginação' que têm movimentado outra 'forma de política lúdica' (Pavlovski). Nestes casos, o político não se configura pelas problemáticas e os temas, mas especialmente pela maneira como se constroem as relações com a vida, com o entorno, com os outros, com a memória, a cultura e o artisticamente estabelecido."

Exercício Cênico
a partir de A Peça Didática de Baden Baden
Sobre o Acordo de **Brecht**

O DIREITO DE DIZER NÃO

O ENSINAMENTO NA MOSTRA JOGOS DE APREDIZAGEM

No futuro serão apenas pequenos grupos
os que manterão uma qualidade política e estética.
Ilhas de desordem no mar da nossa ordem capitalista.
Heiner Müller

Ingrid Koudela*

Por que dizer não? Por que o teatro de grupo exige legislação de estado? Por que produz manifestos? Por que as relações de produção precisam ser modificadas? Como preservar a autonomia do artista ou do coletivo de artistas na sociedade de consumo?

Estas e muitas outras questões são suscitadas pela *Mostra Jogos de Aprendizagem 2009* do **Ói Nóis Aqui Traveiz**. Resultado do processo pedagógico colocado em prática pela Escola de Teatro Popular da Terreira da Tribo através das encenações teatrais criadas neste ano nas oficinas coordenadas pelos atuadores da **Tribo**, a *Mostra* aconteceu durante todo este ano em diferentes bairros da Grande Porto Alegre, com entrada franca.

Com uma experiência desenvolvida há vinte e cinco anos com oficinas populares de teatro, a **Tribo** propõe através dessa *Mostra* o debate sobre a formação do ator. O **Ói Nóis**, que constituiu em 2000 a Escola de Teatro Popular da Terreira da Tribo, acredita na importância da função social do artista e pretende que essa formação favoreça a emergência do artista competente não apenas no desempenho de seu ofício, mas também como cidadão.

Na programação da *Mostra Jogos de Aprendizagem 2009* pudemos acompanhar na lona montada no terreno recém cedido pela Prefeitura de Porto Alegre à **Tribo** os "exercícios cênicos" (denominação do grupo) *Aquele que diz Sim e Aquele que diz não* de Bertolt Brecht, com a Oficina

Popular de Teatro do Bairro Restinga; *A Comédia do Trabalho*, versão livre da peça de Sérgio de Carvalho com a Oficina Popular de Teatro da Vila Pinto no bairro Bom Jesus e *A Saga de Galatéa* adaptação da peça *Borandá – Auto do Migrante* de Luis Alberto de Abreu, com a Oficina Popular de Teatro do bairro do Humaitá.

Atualmente a ação do Teatro Como Instrumento de Discussão Social desenvolve Oficinas de Teatro em seis bairros da Grande Porto Alegre (nos bairros Humaitá, Bom Jesus, Restinga, Parque dos Maias, Belém Velho e São Geraldo). As Oficinas Populares de Teatro da **Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz** têm como objetivo fomentar a organização de grupos culturais nos bairros, sendo oferecidas gratuitamente e abertas a todos interessados a partir dos 15 anos.

Resultado da Oficina para Formação de Atores tivemos o privilégio de assistir a duas versões de *A Peça Didática de Baden Baden* sobre o Acordo de Brecht e a apresentação dos processos da Oficina de Teatro de Rua – Arte e Política e Oficina de Teatro Livre (cuja participação é sempre aberta a novos oficinandos, mas os integrantes também apresentaram na Mostra seu exercício cênico).

Na abertura da *Mostra* foi realizado um Oficinão com os atuadores da **Tribo** e Antônio Januzzelli, Lindolfo Amaral, a **Trupe Artemanha** que estava fazendo residência durante a *Mostra* e por mim. Seguidas de bate-papo após as apresentações dos exercícios cênicos com os convidados de fora que também ministraram oficinas e dos convidados de Porto Alegre Clóvis Massa, Newton Silva, Caco Coelho e Adriane Mottola, a *Mostra* foi coroada com o lançamento da **CAVALO LOUCO nº. 7 – Revista de Teatro da Tribo de Atuadores** e do lançamento da segunda edição do livro **Uma Tribo Nômade – A Ação do Ói Nóis Aqui Traveiz como espaço de resistência**, Tese de Doutorado de Beatriz Britto defendida na PUC/São Paulo.

Faço o inventário das ações da *Mostra Jogos de Aprendizagem 2009* para que o leitor tenha uma dimensão da grandeza do trabalho da **Tribo,** um dos grupos de teatro brasileiro contemporâneo mais importante do país que soma mais de trinta anos de experiência.

Confesso que para mim, pesquisadora e praticante do teatro didático de Brecht foi um momento ímpar de aprendizagem! A *Mostra* dos jogos de aprendizagem realizados com cidadãos dos bairros da Grande Porto Alegre deve ser antes de tudo creditada à continuidade e extensão política do trabalho dos Atuadores da Paixão: Paulo Flores, Tânia Farias, Clélio Cardoso, Renan Leandro, Edgar Alves e Marta Haas realizam um trabalho de coordenação no qual se somam a legitimidade política dos oficinandos, oriundos de bairros populares, à linguagem estética da **Tribo**.

JOGOS DE APRENDIZAGEM

O batismo *jogos de aprendizagem* da Mostra provém de um conceito da teoria da Peça Didática de Brecht. Ao traduzir o termo *Lehrstück* para o Inglês, nosso autor usou a denominação *learning play*, ou seja, jogo de aprendizagem. O acento na atitude ativa do aprendiz é acentuado, em detrimento do ensinamento catequético, ou da lição a ser aprendida. Podemos aproximar a teoria da Peça Didática aos preceitos pedagógicos mais radicais como aqueles de Paulo Freire e Vygotski.

Durante muito tempo, a crítica (inclusive alemã) considerou a Peça Didática como um período de transição na obra de Brecht. Hoje a teoria das fases da obra caiu em desuso, sendo levada a sério a nova tipologia dramatúrgica criada por Brecht com o objetivo de levar o leitor/atuante da Peça Didática a refazer o

Ensaio de cenas do Exercício Cênico
a partir da peça O Mercado do Gozo
da **Cia do Latão**

Exercício Cênico
a partir de A Peça Didática de Baden Baden
Sobre o Acordo de **Brecht**

processo de criação que deu origem à sua dramaturgia. Concebida como modelo de ação, a dramaturgia da Peça Didática prevê a participação do atuante (e da plateia) no Ato Artístico Coletivo.

Através do conceito de *Handlungsmuster* (modelo de ação) Brecht sugere que a ação sobre o modelo (a peça) seja realizada pelo atuante até o ponto de transformar a própria dramaturgia, inserindo conteúdo próprio (contextualizando o modelo). Nas observações sobre **O Estranhamento nas Obras Narrativas de Peter Brügel**, o Velho Brecht reverencia um de seus grandes mestres. Tomando como modelo temas bíblicos, Brügel (1530-1569) cria alegorias que denunciam a Guerra dos Trinta Anos nos Países Baixos.

TEATRO DE FIGURAS ALEGÓRICAS

Outros exemplos podem ser buscados nas próprias encenações do **Ói Nóis** quando criam espetáculos como *A Missão – Lembrança de Uma Revolução* de Heiner Müller, *Kassandra in Process* de Christa Wolff ou *O Amargo Santo da Purificação – Vida, paixão e morte do revolucionário Carlos Marighella* recentemente apresentado em praça pública em São Paulo diante do antigo prédio do DEOPS.

Ao trabalhar com a intertextualidade e a desdramatização dos personagens através da cena alegórica, o ensinamento se dá através da leitura da linguagem gestual que cria imagens. Uma cena exemplar nesse sentido é a construção do gesto da violência quando o coro de atuantes simula a morte do herói.

Nesta encenação, os movimentos são tornados harmoniosos e legíveis, coreografados. Brecht insistia nessa modificação de proporções na estilização cênica. Um teatro que se baseia na linguagem gestual não poderia abrir mão da coreografia. A elegância de um gesto, a graça de um movimento de conjunto bastam para produzir um efeito de estranhamento e a invenção pantomímica oferece à fábula um auxílio inestimável (**Pequeno Organon**). Um belo exemplo é a tradição dos quadros vivos, tão caros a Diderot, que também estão presentes em *O Amargo Santo da Purificação*.

Os espetáculos e os exercícios cênicos do **Ói Nóis** não contam histórias construídas a partir da relação de causa/efeito. Em seu lugar, encontramos quadros que se relacionam através de associações. Tampouco encontramos caracteres psicologicamente diferenciados, mas sim figuras alegóricas. Nesse sentido não há uma imitação ilusionista da realidade, mas sim realidades autônomas com regularidades espaciais e temporais próprias. Isto decorre em grande parte da dramaturgia com a qual o grupo trabalha que sem dúvida exerce enorme influência sobre a sua linguagem. E vemos esta linguagem sendo trabalhada e aparecer claramente nos exercícios cênicos coordenados pelos atuadores da paixão. Uma das características desta linguagem é o fato de não haver preocupação em transmitir mensagens racionalmente atingíveis na forma discursiva, criando universos imagéticos que valem por si. Este teatro não almeja em primeira linha a ativação e influência sobre a consciência, mas sim motivar o jogo de troca entre as camadas estruturadas imageticamente no subconsciente e o pensar conceitual.

E isto se aplica perfeitamente tanto para Artaud quanto para as Peças Didáticas de Brecht que têm em língua alemã a alcunha de "teatro da crueldade brechtiano". Nas duas versões que pudemos assistir de *A Peça Didática de Baden Baden sobre o Acordo*, as palavras do texto de Brecht foram mantidas na íntegra. O que conferia a diferença entre uma versão e outra era a construção dos gestos e imagens que explicitavam a leitura que cada grupo fez do modelo de ação. A ruptura do limite entre palco e plateia aconteceu em uma das versões, culminando numa grande roda no espaço aberto do **Território Cultural**.

Neste teatro, o ator não mais sintetiza um significado a ser traduzido para a plateia. O atuante em cena joga no aqui/agora e o diálogo com o espectador é estabelecido a partir de imagens alegóricas. *Allegoria*, termo de origem grega, significa dizer o outro ou dizer alguma coisa diferente do sentido literal. Para Walter Benjamin, aquilo que é atingido pela intenção alegórica permanece separado dos nexos da vida. É ao mesmo tempo, destruído e conservado. A alegoria se fixa às ruínas. Oferece a imagem da inquietação petrificada.

O CORO

Os jogos de aprendizagem apresentados na *Mostra* tinham um denominador comum na linguagem cênica através do coro. Trago um exemplo através do exercício realizado pelos jovens atores do bairro de Belém Velho e coordenado por Marta Haas.

O material gestual, a música e a coreografia criados pelo coro eram acentuados através da repetição de uma mesma cena sendo que diferentes pontos de vista eram manifestados por cada protagonista que entrava na roda e depois voltava ao coro (coletivo). A contradição assim exposta não era camuflada, mas sim escancarada e tornava possível a sua coexistência com outros pontos de vista. A coreografia acentua o estranhamento diante da cena na medida em que a cena é mostrada repetidas vezes dentro da moldura de uma coreografia, um desenho do coro no espaço do qual faz parte a repetição do *Gestus* da cena: a exclusão.

TEATRO POLÍTICO

Partindo do princípio de que o teatro e a arte não são política, Lehmann levanta a hipótese de que o político só pode se fazer presente no teatro de forma indireta, através de um modo oblíquo.

O político se efetiva no teatro justamente quando não pode ser re-traduzido em lógica, sintaxe e conceituação do discurso político, na realidade social. A partir daí conclui com a fórmula, aparentemente paradoxal, de que o político no teatro não é uma interpretação, mas sim uma interrupção do político.

Voltando aos exemplos da *Mostra*, a apresentação do processo da Oficina Popular de Teatro da Vila Pinto (bairro Bom Jesus) coordenado por Tânia Farias tematizando o *Movimento dos Sem Terra* apresentava diversos recortes de textos de diversos autores, permitindo a apropriação e nova leitura do texto poético. O texto espetacular construído através do exercício da intertextualidade permitiu a desmontagem e desconstrução do simulacro político, o que permite a fuga da cilada moralista. Como práxis da interrupção da regra, o teatro reclama o seu direito absoluto pela exceção. A frase de Heiner Müller de que "é tarefa da arte tornar a realidade impossível" aponta para esta radicalidade.

O Amargo Santo da Purificação
pela **Tribo de Atuadores**
Ói Nóis Aqui Traveiz

***Ingrid Koudela** é professora e pesquisadora do Departamento de Artes Dramáticas e do PPG em Artes Cênicas da ECA-USP.

Interdisciplinaridade e La Fura Dels Baus: Outras Dimensões em Performance[1]

Fernando Pinheiro Villar*

"**La Fura dels Baus** não é teatro". Esta afirmação se repete em debates e críticas em diferentes partes do planeta. Este comentário nega não só a transformação da arte teatral durante o século XX, mas também o lugar especial que **La Fura**[2] ocupa dentro desta transformação.

É impressionante a quantidade de classificações que foram veiculadas para descrever o trabalho do **La Fura**. "Teatro total", "novo teatro da crueldade" e "teatro pós-moderno" são os rótulos mais repetidos na trajetória desta companhia. O grupo é também categorizado como "grupo de *performance art*", "banda de rock pesado", "revolução na ópera", "confluência máxima entre artes plásticas e teatro", "grupo de dança catalão", "butoh industrial", "*Happening* mais violento", "circo punk" e/ou "teatro ritual".

Segundo Roland Barthes, é justamente essa dificuldade em categorizar que permite a diagnose de uma certa mutação, que caracteriza um objetivo da interdisciplinaridade (1977, 155)[3]. Barthes aponta que interdisciplinaridade não acontece na tranquilidade da troca segura entre disciplinas "mas sim no choque que pode ser mesmo violento entre ciências e artes unidas na busca de um novo objeto ou de uma nova linguagem" (1977, 155). Interdisciplinas poderiam ser antidisciplinas, pós-disciplinas ou indisciplinas. Interdisciplinas artísticas seriam intermídias que transgridem fronteiras formais de campos de conhecimentos distintos com seus diferentes conteúdos, métodos e procedimentos[4].

O hibridismo ou a mestiçagem artística marcam as artes do século XX, mas interdisciplinaridade artística permeia o teatro há muito mais tempo. Uma perspectiva histórica brevíssima desta interdisciplinaridade artística em teatro não encontraria um apoio na **Poética** (por volta de 400 AC) de Aristóteles. Mas se abordamos o manual indiano para artistas cênicos **Natya-Sastra** de Bharatamuni podemos encontrar um enfoque diverso[5]. Em trinta e seis capítulos, o **Natya-Sastra** privilegia a integração com outras artes, os aspectos audiovisuais da linguagem cênica e a negação de enunciados que se proponham como definitivos seja em interpretação, direção ou produção. O tratado indiano pode ser indicado como, talvez, o primeiro suporte teórico para um conceito de teatro interdisciplinar ou como arena fundamental para a experimentação da interdisciplinaridade artística.

Este pensamento interdisciplinar também caracterizou obras cênicas do Renascimento italiano, do Barroco e da radical reteatralização do teatro proposta pelas Vanguardas Históricas nas primeiras décadas do século XX. Simbolistas, Construtivistas, Futuristas, Expressionistas, Dadaístas, Surrealistas, Georg Fuchs, Loïe Fuller, Vsevolod Meyerhold, Gordon Craig, Adolphe Appia, Bauhaus e Antonin Artaud entre outros também contradizem a associação exclusiva de interdisciplinaridade, *performance art* e performance com a infância do pós-modernismo nos anos 60. No entanto, depois da Segunda Guerra Mundial, as colaborações entre diferentes artistas visuais, cênicos e musicais se aceleram radicalmente até nossos dias; a continuidade dos gatilhos interdisciplinares pode ser vislumbrada nas artes cênicas nos anos 70 e 80 com teatro dança, butoh, teatro de imagens, teatro físico, teatro visual.

Em 1980, Timothy J. Wiles lançava em seu **The Theatre Event** (Chicago: The University of Chicago Press, 1980) o termo "teatro performance", para descrever uma diversidade cênica revelada por uma dramaturgia e estilos de interpretação distintos do naturalismo ou do teatro épico. Essa diversidade também era revelada por inovações formais que, segundo Wiles, haviam criado "uma situação desconfortável para todos os historiadores de estética" (1980, 112). "Performance teatro" assume um espaço intermediário entre *performance art* e teatro, onde a primazia dada à performance questiona encapsulamentos da linguagem cênica em limites da literatura dramática.

[1] Este artigo apresenta trechos de "Will All the World Be a Stage? The Big Opera Mundi of La Fura dels Baus", publicado em 1999, na revista **Romance Quarterly.** Washington, Heldref Publications, 46.4, pp. 248-53. Este artigo está publicado em sua íntegra nos **Anais do II Congresso Nacional da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Como pesquisamos?** (ABRACE: Salvador, 2001), volume 2, pp. 833-8.

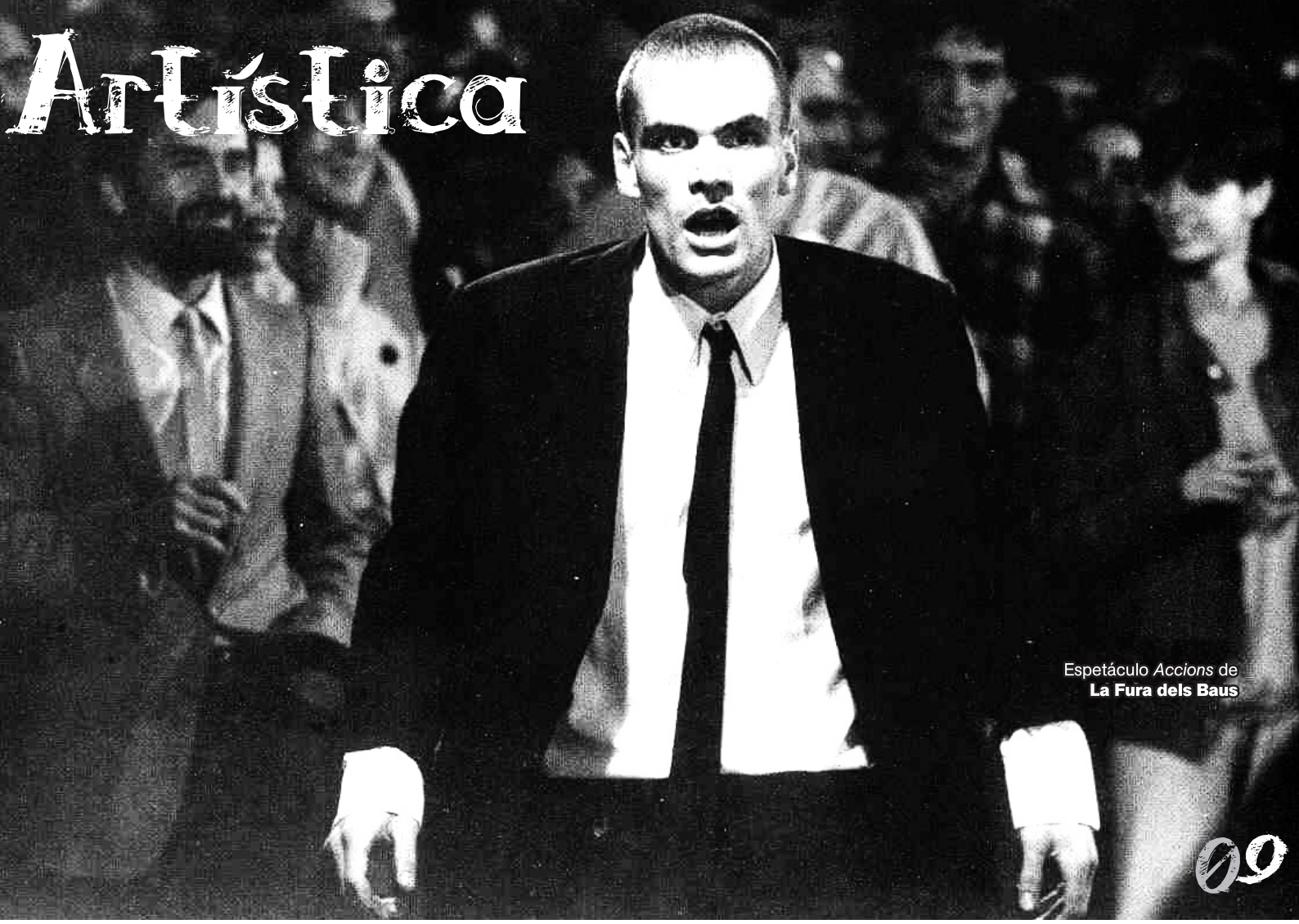
[2] "Fura" significa "furão" ou "doninha" em catalão. "Baus" era um esgoto em Moià (um povoado de 3.000 habitantes a 60 Km de Barcelona), onde três dos cinco fundadores do grupo nasceram e viveram até mudarem-se para Barcelona, onde fundaram a companhia em 1979.

[3] Roland Barthes, **Image-Music-Text**, trad. Stephen Heath (New York: Hill and Wang, 1977).

[4] "Intermedia" foi cunhado por Dick Higgins (Fluxus) em 1978. Dança-teatro, *performance art*, bioquímica, estudos do caos, psicodrama ou engenharia do sólido cristalino são exemplos de interdisciplinas.

[5] Segundo R. P. Kulkarni, as opiniões de diferentes acadêmicos e pesquisadores indianos sobre o tempo de Bharatamuni (possivelmente um ator), varia entre os 500 AC e os 200 DC (1994, 13), mas Jatinder Verma, diretor teatral e acadêmico afirma que o tratado teria sido escrito em 400 DC (1996, 199).R. P. Kulkarni, The Theatre according to Natya-Sastra of Bharata (Delhi: Kanisha, 1994). Jatinder Verma, "The Challenge of Binglish: Analysing Multi-cultural Productions", em Patrick Campbell, org., Analysing Performance: A Critical Reading (Manchester e New York: Manchester University Press, 1996).

Artística



Espetáculo *Accions* de **La Fura dels Baus**

Durante a década de 90, as referências cruzadas e trocas entre gêneros artísticos foram se acelerando nas redes da supermodernidade, simultaneamente dificultando e promovendo novos termos e rótulos. Fechando o século XX, "performance" parece ser um conceito guarda-chuva que abriga uma livre pluralidade de expressões teatrais, visuais e sônicas. Para os estudos de teatro, a metodologia e sistema de criticismo proposto por performance resgata o irreproduzível, efêmero, transitório momento de exposição da linguagem cênica com a presença de atores e espectadores: privilegia-se a performance como um dos principais focos de significados do teatro.

Inúmeros estudos das artes revelam um comportamento cauteloso para evitar novas definições que não respeitem as diferenças e o caráter das artes em desordenar e escapar de novas categorizações. Performance inclui, entre outros campos de estudo, rituais, festas populares, repetição de comportamentos no cotidiano, *performing self*, sexualidades e gênero, desempenho linguístico, o evento teatral, a encenação de peças, drama literário, dramaturgia de imagens, aula-performance, crítica em performance e outras produções multi, pluri, anti ou interdisciplinares em frente de plateias em diversos tipos de espaço cênico, além do teatro, englobando linguística, ciências sociais, psicologia, pedagogia, neurologia, letras e artes. O termo e conceito performance vai contra visões logocêntricas e excludentes de teatro.

Performance na Espanha e Catalunha atingiu um ponto decisivo no chamado **Teatro Independiente**. Esta fase do teatro espanhol durou de 1960 a 1980 e pode ser entendida como uma versão local das profundas alterações na linguagem cênica que explodiam no hemisfério norte e na América Latina. O **Teatro Independiente** foi responsável por criar novas plateias e espaços cênicos, incrementando profissionalização e transformando a prática teatral na Espanha.

O movimento foi notoriamente contrário a mediocridade e escapismo que ornamentavam o teatro burguês e oficial, e acima de tudo, contra a ideologia Franquista. A predominância de um teatro baseado na imagem e no movimento desvelava um protesto contra a proibição do idioma catalão, uma parte significativa do sistemático genocídio cultural contra a identidade catalã engendrado por Franco. O distanciamento do teatro verbal era também um drible na opressiva censura da ditadura, ancorada no controle dos textos escritos.

O **Teatro Independiente** foi também fundamental em definir parâmetros de uma linguagem teatral com os quais **La Fura** trabalhou em seu início. Pode ser apontado especialmente a fuga da boca de cena e o descaso com imitação naturalista. O grupo também negou por um longo tempo a presença teológica do autor e/ou do diretor. **La Fura** é parte de uma segunda geração que alargou ainda mais as fronteiras artísticas quebradas pela primeira geração do **Teatro Independiente**.

La Fura vem construindo uma história que pode ser dividida em três períodos. O primeiro período de 1979 a 1983, é a fase do teatro de rua, decisiva para desenvolver a habilidade dos fureros em lidar com multidões, espaços abertos, improvisação, pirotecnia e técnicas circenses. Durante estes anos, o grupo teve diferente formações, mas em 1982, um coletivo de nove membros define a companhia por toda a década. Ao trio de Moià (Carles Padrissa, Pere Tantinyà e Marcellí Antúnez), se juntam Jordi Arús, Miki Espuma, Pep Gatell, Àlex Ollé, Jürgen Müller e Hansel Cereza.

Cada um dos nove artistas do **La Fura** e suas diferentes experiências e origens (teatro, música, artes plásticas, circo e dança), são recombinadas numa troca intuitiva e eclética buscando novas formas de expressão dentro da arte teatral. Diferenciando-se dos festivos grupos de animação, dos quais o **Comediants**, fundado em 1971, é o mais conhecido exemplo, **La Fura** optou por um papel de reanimação no sentido médico do termo. Enquanto músicas pós-punk e industrial são ruidosamente executadas, consumismo, cotidiano, violência urbana e a sociedade industrial são satirizadas em colagens cênicas, solidificando uma diferença entre o trabalho do **La Fura** e demais grupos espanhóis de rua.

Mas é em 1983 com *Accions* (1983-87), que os nove fureros marcam uma ruptura estética nos processos criativos do grupo, o início do segundo período e o salto interdisciplinar de **La Fura**. As criações artisticamente pluridisciplinares da companhia são radicalmente expandidas em espetáculos mais longos, enclausurados em espaços cênicos não convencionais (fábricas, funerárias, galpões, ginásios, etc.). A interdisciplinaridade artística, que poderia ser considerada um potencial inerente à expressão teatral, é amplamente demonstrada no teatro do **La Fura**, onde o literário cede espaço, sendo mesmo preterido pelo visual e plástico, sônico e cinético, sensorial e físico.

Os fureros eram atores-performers antinaturalistas dentro de uma dramaturgia não verbal que questiona narrativas tradicionais. No programa de *Accions* em 1984, os fureros divulgaram o *Manifesto Canalha*, onde se apresentavam como uma organização subversiva dentro do panorama contemporâneo teatral. O trabalho dos artistas autodidatas do **La Fura** e seus colaboradores conseguiu subverter o panorama teatral não apenas de seu país. O *ensamble* catalão é ininterruptamente convidado a participar em festivais e congressos internacionais em diferentes artes e áreas de conhecimento.

La Fura é mais um claro exemplo da impossibilidade de reprodução do texto performático mas também exemplifica um farto material para criação crítica. A efemeridade, presença, desaparição, e transitoriedade são características ontológicas de performances ao vivo, cuja investigação e análise são mais problematizadas em um espetáculo encenado por **La Fura** e seus coros sem ensaios em uma assemblage audiovisual em constante movimento. Os espaços não convencionais nos quais eles atuam também emolduram uma transformação contínua pelo movimento constante dos atores e da plateia, em um jogo dinâmico onde a energia gerada é quase palpável. A mascarada furera testa sua prontidão sensorial enquanto plateia lidando com uma coreografia que foi criada sem você mas, contando com você durante a apresentação.

Os artistas cênicos se deparam com uma multidão que, não ensaiada, vai dançar a mesma coreografia que os fureros vêm ensaiando. As deixas, gestos e ações que eles têm que desempenhar são executadas dentro, entre, acima, abaixo e com a plateia. Não há muito tempo para análise. O tempo está contra você, membro do público, porque você tem que correr. Ou você é empurrado. Você pode também tropeçar em outro membro do público ou em um dos artistas tentando chegar a algum lugar do espaço. Seu espaço temporário está no caminho do espaço temporário do ator. Você está no seu caminho. O show apenas começou e você está atuando sem ensaios entre centenas de outros que vivenciam a mesma situação. Centenas de performances acontecem ao mesmo tempo. Os artistas ensaiados encontram novos parceiros e parceiras cada noite em uma contínua improvisação, arriscando alguns ossos aqui e suas próprias vidas ali, ou mesmo uma plateia hostil. Você nunca pode ter um aparente controle total sobre a cena sendo interpretada como você está acostumado ou acostumada quando senta-se na escuridão entre os outros membros invisíveis do público de teatro convencional. Quem são os atores? **La Fura** divide questões. E essas questões são literalmente vividas durante a performance.

Pode ser dito que até 1996, não houve espectadores ou assistentes nas produções do **La Fura**, mas somente performers. Sujeito e objeto podem cambiar constantemente de lugar durante o elaborado tempo/espaço que os fureros dividem com seus públicos. A frequentemente citada definição de Barthes de teatro como uma "máquina cibernética" (1979, 29[6]), encontra no **La Fura dels Baus** um espelho múltiplo. **La Fura** provê o espectador com lentes desfamiliarizadoras, que embaçam os espelhos e certezas destes espectadores. O chão parece em constante movimento, transformando até noções habituais de tempo e espaço.

El lenguaje furero, termo criado após *Accions*, *Suz/o/Suz* (1985-91) e *Tier Mon* (1988-90), é o principal campo de estudo de interdisciplinaridade artística na trajetória do **La Fura**[7]. A linguagem furera pode ser sintetizada em quatro características. A primeira delas é a movimentação contínua de público e elenco e a falta de barreiras ou quarta parede entre os dois. A segunda característica é que essas apresentações se desenrolam sempre em espaços não convencionais, ou fora do edifício tradicionalmente associado ao teatro. A terceira, que deixou de existir em 1990, é o fato de toda a produção artística ser concebida, dirigida, produzida e apresentada pelos nove autores-atores-performers-diretores-encenadores-produtores. A quarta característica da linguagem engendrada pelo **La Fura** é a disciplinaridade do seu teatro cruzada com outras artes. A comunicação e expressão rizomática entre estas quatro características e seus nexos interdependentes caracterizam simultaneamente a linguagem furera e a interdisciplinaridade artística alcançada pelo grupo.

[6] Roland Barthes, "Theatre and Signification", Theatre Quarterly, 9.33, (1979), pp. 29-30.

[7] **La Fura** retoma *el lenguaje furero* interrompida desde *Manes* (1994-96), com *ØBS* (2000), ainda excursionando pelo mundo no tempo da revisão deste artigo, 17 de outubro de 2001. *ØBS* poderia ser apressadamente sintetizado como o *Macbeth* de **La Fura**. Veja www.lafura.com. A página inclui campos de ação e trechos em vídeo das produções do grupo.

Em 1990, o início do terceiro e atual período, os membros do grupo (com exceção de Müller) foram deixando de atuar em suas produções, substituídos por atores e atrizes escolhidos em concorridas audições. Contra uma indesejável estagnação criativa, previsível após tantos anos de trabalho juntos, os fureros vêm se associando com artistas de diferentes territórios artísticos e geopolíticos. Os seis fundadores que permanecem no grupo (Espuma, Gatell, Müller, Ollè, Padrissa e Tantinyà) decidem juntos os novos projetos individuais, em duplas, em trios ou com colaboradores externos, seja para ópera, propaganda, cinema, teatro digital, oficinas para atores ou empreitadas multimídia.

Em 1998, novos trabalhos foram encenados pela primeira vez em teatros, com a tradicional separação de atores e espectadores, palco e plateia, além do uso de textos e autores como Goethe (*F@ust 3.0*) e García Lorca (*Ombra*). Estes trabalhos foram, portanto, produções não habituais para os fureros e alguns de seus espectadores. **La Fura** continua multiplicando suas atividades numa dinâmica estrutura que parece não perder a vontade nem a ousadia de arriscar em diferentes campos, performando sobre as performances do mundo.

"Estamos vivendo uma revisão de imobilidades disciplinares em diferentes artes e ciências, que podem questionar mesmo paradigmas científicos como a relatividade de Albert Einstein" (Villar de Queiroz: 2001, 305)[8]. Nem interdisciplinaridade artística nem **La Fura** desrespeitam ou contradizem teatro; ambos tentam dar um passo mais adiante. Interdisciplinaridade e **La Fura** podem ser considerados como ameaçadores e/ou demolidores das fundações do teatro do século XX, somente se teatro for entendido como uma arte que tem que defender fronteiras disciplinares e certezas absolutistas. Até que o próximo *Big Bang* atinja o nosso Universo, as artes, provavelmente, continuarão mudando suas linguagens e funções anárquicas. Esta constante transformação pode desesperar aqueles que baseiam suas práticas em limites fixos ou no medo de assumir riscos e dúvidas. Este não é o caso nem de interdisciplinaridades artísticas nem de **La Fura dels Baus**.

***Fernando Pinheiro Villar** é diretor, dramaturgo e performer, professor do Departamento de Artes Cênicas da UnB.

[8] Villar de Queiroz, Fernando Antonio Pinheiro, Artistic Interdisciplinarity and La Fura dels Baus (1979-1989), tese de PhD não publicada, defendida e aprovada no Queen Mary's College da University of London em 8 de janeiro de 2001.

Espetáculo *Tier Mon* de **La Fura dels Baus**

Processo de criação

do espetáculo Canoeiros da Alma

Luiz Carlos Leite e Nádia Yoshi*

Canoeiros da Alma
com o **Coletivo Teatro da Margem**
de Uberlândia - MG

Lá no ano de 2000, como resultado de uma pesquisa realizada pelo Núcleo de Dramaturgia da **Escola livre de Teatro de Santo André** – SP, sob coordenação de Luís Alberto de Abreu, com objetivo de adentrar o universo da forma teatral narrativa, houve a organização e escrita de um texto chamado Partida. O Núcleo de Montagem da mesma escola, coordenado por Francisco Medeiros acompanhou sua montagem, quando deu-se o surgimento do grupo **Teatro da Conspiração**, prestes a completar seus dez anos de existência.

No ano de 2008, agora na cidade de Uberlândia – MG, a convite do Diretor Narciso Telles, através de um trabalho experimental de escrita dramatúrgica, realizamos uma criação coletiva a partir de imagens registradas na memória dos integrantes do **Coletivo Teatro da Margem**, grupo que se configura a partir da montagem do espetáculo *Canoeiros da Alma*. Mais do que intuições, o surgimento de duas companhias a partir de pessoas que "se juntaram" para experienciar um fazer artístico, pode merecer uma breve reflexão sobre a produção desses textos, sobretudo, *Canoeiros da Alma*, à luz de práticas exercidas durante um processo de escritura que ainda permanece como uma obra aberta.

Quando convidado pelo diretor do **Coletivo Teatro da Margem** (sem esse nome ainda) a ajudar na elaboração de uma escrita, a única condição colocada foi a de não partirmos de um texto pronto e acabado. Havia a opção de submeter uma primeira versão aos atores e à direção do espetáculo, onde a partir da interlocução destes, novas propostas poderiam ser desenvolvidas. Durante uma pesquisa anterior, realizada na pós-graduação no Instituto de Artes da Unicamp, nos anos de 2005 e 2006, havia produzido como parte integrante de um processo de investigação, um roteiro de ações dramáticas intitulado *Canoeiros da Alma*. Este era o ponto de partida: não o roteiro, mas as imagens por ele provocadas.

Aceita a proposta de uma elaboração textual coletiva, caberia ao dramaturgo a organização desse material sugerido pelos integrantes do coletivo. Primeiro passo dado, todos partiram para uma viagem de cinco dias à região do Vale do Rio Jequitinhonha (MG) no início do ano de 2008, em busca de observações de comportamentos sociais, mas também munidos de uma tarefa tantas vezes esquecida: a de trabalhar as sensações. O proibitivo era a pretensa racionalidade fixada na escrita. Como em uma tábula rasa, deveria ser inscrito as cores, aromas, texturas, sons e sabores de uma região conhecida apenas virtualmente pela maioria dos integrantes do **Coletivo Teatro da Margem**. Para além de um processo de experimentação, o objetivo era afastar-se de conceitos préestabelecidos e ir em direção à produção de sensações individuais em relação ao objeto de investigação**.** Essas sensações seriam posteriormente fisicalizadas em outro momento do processo, mas àquela altura, o foco era estabelecer uma relação primária, basicamente intuitiva com os vários elementos que se apresentavam.

Após um primeiro contato efetivo com o Rio Jequitinhonha, ocorrido na cidade de Coronel Murta (MG), foi proposto a cada um dos atores que completasse uma simples frase: "a primeira vez que vi o rio eu pensei em...". Não prevaleceu a escrita sobre os sentidos propostos, mas a ideia acerca deles, de maneira que por dar-se a posteriori fixou-se uma imagem interpretativa numa relação direta com seu objeto. Surgiram associações destes, filtradas pelos sujeitos que resultaram na condensação de palavras que representassem

ideias, conceitos acerca dos sentidos. Esse futuro material a ser elaborado dramaturgicamente propiciou nove eixos: a) aparentemente frio, mas era tão quente; b) triste, mas com tanta calma e paz; c) lava e lava...; d) muitas mulheres trabalhando; e) o céu no chão; f) refrescante, lindo, tranquilo; g) pensei em sexo; h) um silêncio profundo e, i) humildade.

Mais do que simples palavras, estavam carregadas de sensações individuais a serem perseguidas como condição inicial para a escrita do espetáculo. Ao final do período de vivência pela região, foi novamente solicitado aos atores, que no mesmo local físico, exercessem a tarefa de completar a frase: "a última vez que vi o rio eu pensei em...". O propósito era o de abertura e proposição da estrutura da pretensa escritura, pois conceitos novos foram incorporados, o acaso e a imprevisibilidade daqueles dias ali passados, haviam proporcionado uma nova trajetória a cada um dos presentes. Tratava-se agora do humano, e não mais de um rio. Pronto! A imagem de partida do projeto de encenação aflorava diante de todos, afinal, *Canoeiros da Alma* poderia referir-se a um rio qualquer, mas era sobre o humano que nos interessava, afinal não é sobre os homens que diz o teatro?

Durante a permanência na região, os atores foram à feira de utensílios, banharam-se no rio, passearam de canoa, vagaram pelas ruas empoeiradas, visitaram a zona rural, conversaram com artesãos, enfim, estiveram diante de representações vivas e não apenas idealizadas. Cada vez mais o material dramatúrgico se configurava diante deles, sem que houvesse necessariamente a fixação de uma escrita, ou até mesmo uma reflexão sistemática sobre a mesma.

A tarefa do dramaturgo não era a de escrever o texto, mas sim a de despertar a sedução da força narrativa que se apresentava. Em determinados momentos, o processo parecia estar equivocado, sobretudo, quando atores ainda relutavam em entregar-se ao fluir das sensações, posicionando-se como pesquisadores diante de um objeto folclórico. Outros ainda pautavam-se pela preocupação em registrar, catalogar, produzir uma vasta iconografia a ser posteriormente racionalizada, mas sem vivenciar a experiência. Nem tudo eram flores, aliás, estas foram pouco vistas, só que também contraditoriamente a experiência de cada um foi se consolidando nesse rápido período.

Não existiram experiências coletivas. Houve sim, fatos coletivos, mas a experiência em relação à realidade foi absorvida de maneira individual para ser posteriormente partilhada coletivamente no palco. Naquele momento, os atores estavam trabalhando vinte e quatro horas por dia. Em pleno domingo à noite, reunidos em uma pequena pensão na cidade de Araçuaí (MG), a lerem e debaterem um texto de Walter Benjamin, a identificarem no ensaio do filósofo, elementos encontrados nos seus narradores, não nos idealizados ou projetados, mas naqueles que desfilavam diante de seus olhos. Quantas vezes é difícil dentro das paredes de uma universidade, por exemplo, empreender o mesmo prazer à leitura de um texto!

Houve momentos de lazer, de puro ócio, mas precedidos pelo cumprimento das tarefas anteriores propostas, afinal, estavam em viagem, bancada em parte, com recursos de uma Universidade Pública. Acaso isso não é também falar de ética? Melhor ainda, tê-la por prática?

Enfim, como em um rito de passagem, aqueles atores que partiram também como pesquisadores retornaram com possibilidades de criação de pensamentos e, nenhum texto pronto para encenação, mas com centenas de fragmentos dele a serem incorporados em um espetáculo onde os atores falam essa língua estranha aprendida naqueles dias. Não é feito de discursos sobre a emoção, mas de contradições.

A encenação partiu dos *Viewpoints (vps)* – pontos de vista – como procedimentos de atuação com o objetivo de ir além de um resultado estético, apropriando-se de um processo, onde os atores partilhariam histórias vividas no Vale do Jequitinhonha, não apenas para contá-las, mas para falar da imperfeição do humano.

Os *vps* são a articulação de um jogo de nomes para coisas que já existem, ações que já são realizadas, com maior ou menor grau de consciência. São pontos que o performer e/ou o criador utilizam para trabalhar. Eles são subdivididos em tempo e espaço.

O primeiro grupo se apresenta como: **Tempo,** diretamente relacionado com as velocidades. **Duração** que é o tempo cronológico com que o movimento acontece ou volta a acontecer, este caso ligando-se com a frequência, além da sustentação. **Resposta Cinestésica**: é uma reação espontânea a alguma coisa que acontece fora de você, movimentos e sons. **Repetição**: pode ser interna ou externa tendo como referencial o corpo de quem fez o movimento e levando em consideração que uma repetição nunca é exata e pode ser partimentalizada.

Por sua vez, os vps de espaço são: **Forma**, que pode ser estacionária ou em movimento. Ela ainda pode ser considerada sozinha no espaço, em relação a outros corpos e em relação à arquitetura. **Gesto**: pode ser comportamental ou expressivo, em ambos os casos o gesto se apresenta como uma forma que tem começo meio e fim. **Arquitetura**: é necessário aprender a "dançar com o espaço", utilizar dele como um todo: as massas sólidas[1], texturas, luz, cor e som. **Relação espacial**: é a distância entre os corpos e a arquitetura do lugar onde se trabalha, pode-se acentuar essa distancias e a formações. **Topografia**: é a imagem que formamos através do movimento no espaço, ela pode ser percebida também através do padrão de piso que é o caminho que fazemos, um percurso utilizado, como se tivessem tintas nos nossos pés. (BOGART & LANDAU, 2005)[2].

Por isso, quando perguntam se foi um dramaturgo que escreveu *Canoeiros*, a resposta poderia ser a de que este é um espetáculo concebido a partir de várias leituras possíveis de um mesmo universo; os moradores do entorno de um rio. Esse rio não é o mesmo para cada um deles. Pode representar vida, morte ou até mesmo indiferença, e o **Coletivo Teatro da Margem** apresenta-o, desvelando as possibilidades de como a mesma experiência pode possuir diferentes versões... diferentes escritas.

***Luiz Carlos Leite** é mestre em Teoria Literária e dramaturgo e **Nádia Yoshi Ribeiro Riga** é atriz do coletivo Teatro da Margem.

[1] Paredes, assoalhos, teto, mobília, janelas, portas etc.
[2] BOGART, Anne & LANDAU, Tina. **The viewpoints book**. New York: Theatre Communications Group, 2005.

Eleonora Fabião
durante a performance
Ação Carioca 1
no Largo da Carioca

"Ações Cariocas" 7 ações para o Rio de Janeiro

Eleonora Fabião*

Quando você lê as palavras "Rio de Janeiro", o que te vem em mente?

Rio de Janeiro. R-i-o-d-e-J-a-n-e-i-r-o. Rio de Janeiro.

Em mim algo começa a acontecer na boca, um gosto de sal nos lábios. Depois uma sensação de umidade na pele, nos pulmões e ossos. Rio de Janeiro: salgado e úmido.

Um dos espaços públicos mais movimentados do Centro da Cidade, considerado por muitos seu coração, chama-se Largo da Carioca ("carioca" como são nomeados aqueles nascidos no Rio, como eu). O Largo da Carioca é cruzado cotidianamente por milhares de pessoas, todos os tipos de gente, raças, gêneros e classes em infinitas combinações. De acordo com fontes históricas, antes da colonização havia neste terreno uma lagoa – "onde vinham banhar-se os índios mansos"[1] – além de um morro e a mata. A lagoa foi drenada no século XVII e posteriormente aterrada. No morro foram construídos um convento e duas igrejas. Ao pé deste morro, onde havia um cemitério, foi erguido um hospital em meados do século XVIII. Nesta área também foi construído o primeiro chafariz da cidade – onde escravos buscavam água. O hospital foi derrubado no início do século XX para a abertura de uma rua. Hoje, já não há mais chafariz, a rua com trilhos de bonde transformou-se numa larga passagem para pedestres, e o morro está quase inteiramente demolido - a terra retirada foi utilizada na obra do Aterro do Flamengo. O convento e as duas igrejas ainda compõem a paisagem - sendo a Igreja de São Francisco da Penitência um expoente do barroco brasileiro – junto a uma estação de metrô, uma cabine policial, lanchonetes fast food, lojas de eletro-eletrônicos, camelôs e um jardim onde relaxamento, mendigagem e comércios múltiplos acontecem simultaneamente. Tudo em um. O mesmo para os cheiros; mistura de urina, monóxido de carbono, pipoca, incenso, pombo molhado, fumaça de cigarro, desodorante de limão, grama, esgoto e maresia. Tudo em um. E os sons: pastores pregando a bíblia, artistas de rua apresentando shows, carros, músicas, buzinas, apitos, vozes, telefones celulares e hordas de marulhantes passantes. Um de tudo.

Abril de 2008. Numa banca de jornal, estampadas nas primeiras páginas, fotografias da última batalha envolvendo traficantes de drogas, milícias e policiais. Nas reportagens, dados sobre o confronto (ou sobre o

[1] http://www.centrodacidade.com.br/acontece/vs_largocarioca.htm

negócio): tecnologias, armamentos, cifras, líderes, vítimas, estatísticas, táticas. Narrativas que descrevem e performam a violência da cidade. Uma cidade e seus aproximadamente 6.200.000 habitantes que sofrem não apenas a violência disseminada por grupos criminosos, mas a agressão de abordagens sensacionalistas que banalizam a situação ao espetacularizar os conflitos. Nas notícias chama particular atenção os nomes dos envolvidos: apelidos de traficantes como por exemplo Bebezão, Palhaço, Cotonete, Scooby Doo, Drácula, Robocop, Veneno, e o nome de uma das mais poderosas milícias atuantes no estado, a Liga da Justiça (título do cartoon americano que apresenta as aventuras de um grupo de super-heróis). Detalhe: estes milicianos utilizam o símbolo do Batman como logomarca.

Ainda que brevemente, é importante apresentar alguns aspectos da geopolítica carioca:[2] 1) os confrontos armados ocorrem com mais frequência nas zonas mais pobres da cidade, as favelas, mas não se restringem a elas; 2) conforme indicado, o tráfico não é a única força paralela. Os grupos milicianos paramilitares – principalmente formados por ex e atuais policiais, bombeiros e guardas penitenciários – trabalham independentemente para combater os traficantes. Quando conseguem ocupar os territórios e tomar o poder, os "justiceiros" exigem que as comunidades locais paguem pela "proteção". Muitos desses grupos passam também a controlar comércios e serviços locais – a distribuição de gás por exemplo – e impor seus preços; 3) como se sabe, não há apenas confronto entre policiais, milicianos e traficantes mas também entre traficantes de diferentes facções e milicianos de diferentes facções; 4) são crescentes as denúncias tanto de associações entre grupos criminosos e políticos eleitos, como de participação destes grupos em processos eleitorais (por exemplo coagindo possíveis candidatos ou organizando "currais eleitorais" em suas áreas de comando).

Rio de Janeiro: uma mistura de tempos históricos e ideologias – traços de feudalismo, colonialismo, anarquia, autocracia, banditocracia, democracia e o discurso neoliberal amaciando uma calamidade social. Tudo em um. Um de tudo. Rio de Precário Janeiro e um gosto salgado nos lábios.

Pois foi nesta cidade, especificamente no Largo da Carioca, que realizei o projeto **Ações Cariocas** – uma série de 8 ações, das quais as 7 primeiras foram concretizadas e a oitava apenas idealizada (já que seria imprescindível que chovesse para realizá-la, e não choveu). As 7 ações foram performadas entre os dias 25 de abril e 4 de junho de 2008 (sempre às segundas, quartas e sextas – de 3 a 4 horas por dia).

A série é composta por dois tipos de ação: as que acontecem uma única vez e as repetidas. Para as ações únicas contei com a colaboração do vídeo documentarista Felipe Ribeiro. Para as ações repetidas, por vezes estava sozinha na rua, por vezes acompanhada por ele. Nosso acordo: enquanto filmasse estaria em torno porém distante. Expliquei aos que colaboravam comigo de acordo com cada ação, que alguém em algum lugar nos filmava. Esclareci que estas imagens só seriam veiculadas com o consentimento da pessoa. E assim é. Apenas os colaboradores que assinaram permissão de uso de imagem aparecem neste projeto. Outro importante dado logístico-ético-dramatúrgico: todo o material utilizado nas **Ações Cariocas** vem da minha casa. Este trabalho não tem patrocinadores nem qualquer tipo de apoio institucional. A peça investiga e investe na estética da precariedade. Valoriza a falta de recursos para a criação de uma dramaturgia do precário.

AÇÃO CARIOCA 1

Sentar numa cadeira, pés descalços, diante de outra cadeira vazia (cadeiras da minha cozinha). Escrever numa grande folha de papel: "CONVERSO SOBRE QUALQUER ASSUNTO". Exibir o chamado e esperar.

Quando ergui o cartaz pela primeira vez, de fato, não sabia o que poderia acontecer. Uma pessoa sentou-se quase imediatamente. Queria contar suas estórias, ouvir minhas estórias. Dar sua opinião, receber minha opinião. Falar e escutar. Queria saber porque eu estava ali, o que estava fazendo ali. Alguns duvidando se eu estaria realmente aberta para conversar sobre qualquer assunto. Todos interessados em viver aquela experiência inusitada. Várias pessoas ficaram comigo por mais de uma hora. Com alguns conheci Rios de Janeiros antes inimagináveis. Em alguns casos riu-se muito, em outros, riu-se nada. Um senhor descreveu sua infância e adolescência na cidade e comoveu-se profundamente ao lembrar de sua mãe adotiva. Um jovem sentou-se para compartilhar a notícia de que tinha acabado de ganhar seu primeiro emprego como veterinário. Muita gente curiosa com a minha sexualidade. Um especificamente tentando compreender se eu era prostituta, lésbica, lésbica-prostituta ou prostituta-lésbica, desconsiderando qualquer outra hipótese. "Você se masturba?", perguntou. Uma mulher queria saber se eu era psicanalista pois estava em tremendo sofrimento e necessitava ajuda imediata: "os vizinhos de cima andam na minha cabeça". Três adolescentes de uma escola próxima partilharam a cadeira para conversar, dentre outros assuntos, sobre como pedir uma garota em namoro. Outros dois adolescente, engraxates trabalhando no Largo da Carioca, disseram que eu deveria tomar cuidado com a câmera pois poderia ser roubada. Chamei atenção para o fato de que havia uma cabine policial localizada a quinze metros de onde estávamos sentados. Sorriram, entreolharam-se e disseram mais ou menos assim: "Estes policiais são os piores. Antes nós roubávamos aqui, por isso sabemos. Eles esperam nosso assalto e nos roubam. É assim que funciona. Ficam com a câmera, o dinheiro, o que for, e ainda espancam a gente." No fim da conversa perguntaram: "Você é mesmo brasileira?" Ao longo dos dias, o chamado foi eventualmente modificado: "CONVERSO SOBRE POLÍTICA", "CONVERSO SOBRE SAUDADE", "CONVERSO SOBRE AMOR". Nunca cortei a fala de ninguém, nem mesmo daqueles que violentaram meus ouvidos. Sempre encontramos juntos modos de finalizar o encontro. Como você pode imaginar, seriam necessárias páginas e páginas para contar tudo o

[2] Vale dizer que a performance a ser apresentada neste texto foi realizada no primeiro semestre de 2008, fase anterior à eleição do Rio como sede dos Jogos Olímpicos de 2016. Desde então começaram a ser desenvolvidos novos planos e investimentos para a erradicação da violência na cidade. Espera-se que o investimento principal seja na construção de bases sociais sólidas.

que vivi realizando esta ação não apenas no Rio mas nas outras cidades onde tenho performado[3].

Trechos do caderno de notas:

Esta primeira ação não é exatamente sobre espaço ou site specific art[4]. É sobre dimensões, é sobre performar a abertura de uma dimensão: "um estado de arte-sem-arte". Aqui estou longe do palco, porém foi o trabalho como atriz que me ensinou a disponibilidade, a agilidade e a flexibilidade necessárias para acessar esta dimensão.

Minha ferramenta de trabalho é receptividade. Acelerar receptividade significa investigar presença e corpo como entre-lugares. Acelerar receptividade transforma corpo em campo. Não tenho ilusão de compreensão mútua, nem desejo de passar nenhuma mensagem fechada ou ideia pré-estabelecida. Trabalho para a co-criação de significações momentâneas e compartilhadas. Para a criação conjunta de um campo relacional.

Desacelerar espetacularidade, acelerar receptividade; criar zonas de instabilidade, terrenos precários onde cadeira, chão, self, outro, palavras, comunicação permaneçam mudando de significado.

Ao fim de cada dia estou eufórica, eletrizada, energizada por essa nova maneira de me relacionar com a minha cidade e meus concidadãos.

AÇÃO CARIOCA 2

De pés descalços, sentada diante de uma mesa, cortar as palavras "ordem e progresso" – slogan positivista estampado na bandeira brasileira. Costurar uma tarja branca no espaço aberto pelo corte. Separar as letras e recombiná-las para formar novas palavras.

Algumas palavras encontradas: medo, osso, prego, osso de prego, prego de osso, ego, preso, rede, dor, dom, erro, poder, mero poder, demo, dose, regresso, gesso, roer gesso, grosso, germe, geme, mede, morro, dorme, ser, some, oremos, rodemos, sopremos, poremos, porém, pode, podre, poro, poros, esporro, se, soro, esmero, segredos.

A única maneira encontrada para reagrupar todas as letras foi: 'o ser gordo sempre' ou 'sempre o gordo ser' ou 'o ser sempre gordo' ou 'ser sempre o gordo'.

AÇÃO CARIOCA 3

Polir, com pasta de limpeza e escovão, uma longa linha reta no chão do Largo da Carioca.

Uma linha reta para contrastar com a atmosfera barroca, com o caos sociopolítico e com o desenho curvilíneo do calçamento. Das notas:

Uma criança se aproxima e me pergunta: você está fazendo isto porque depois vai acontecer uma peça de teatro aqui, não é?

... quanto mais eu limpo, mais visível fica: limpeza é uma ilusão...

AÇÃO CARIOCA 4

Convidar pessoas ligadas às artes (atores, poetas, críticos…) para, em horas pré-determinadas, receberem uma massagem.

Condição: deitar no chão do Largo da Carioca.

Oferecer: a possibilidade de deitar sobre um pedaço de papelão.

Oferecer: um copo d'água no final da sessão.

Se considerarmos que apenas defuntos, desmaiados, bêbados e moradores de rua ocupam horizontalmente as calçadas da cidade, compreende-se como esta performance chama atenção. Talvez seja mesmo a ação mais visível da série. Esta peça me fez entender que cada Ação Carioca tem seu grau de visibilidade específico. Mais: esta peça me fez enxergar como cada ação da série investe em diferentes temperaturas performativas, diferentes formas e velocidades de campos relacionais, distintas densidades de presença e, consequentemente, diferenciados graus de visibilidade.

AÇÃO CARIOCA 5

Durante o pôr-do-sol ler o capítulo sétimo de **As Memórias Póstumas de Brás Cubas** – inicialmente para as pessoas que se interessem em escutar e, em seguida, ler para o espaço.

As Memórias Póstumas de Brás Cubas (1881) do carioca Machado de Assis, livro publicado sete anos antes da abolição da escravatura, é um clássico da literatura brasileira. O narrador é um defunto que agora, no "outro mundo", não esconde nem dissimula suas verdadeiras opiniões, sempre cáusticas e satíricas. O sétimo capítulo descreve o delírio de Brás Cubas diante da morte. Montado nas costas de um hipopótamo, o doente é conduzido através da região dos gelos eternos à origem dos séculos. No caminho encontra uma mulher de proporções gigantescas que assim se apresenta: "Chama-me Natureza ou Pandora; sou tua mãe e tua inimiga". Brás Cubas retruca: "A natureza que eu conheço é só mãe e não inimiga". Ela gargalha com desdém[5].

Considerando que tratam-se das palavras de um personagem defunto e de um autor morto, decidi que este era o momento de lidar com as imaterialidades e fantasmagorias do Largo da Carioca. Daí a opção de trabalhar durante o lusco-fusco do pôr-do-sol. Por isso a decisão de não apenas ler para os vivos, mas falar com o espaço; de ler em coro com os pregadores da Bíblia no Largo da Carioca. Notas:

(...) comecei a perceber espaço como densidade, a conceber e experimentar espaço como ancestralidade, como massa fantasmática. Foi preciso montar nas costas de uma barata que vi passar por ali (não encontrei nenhum hipopótamo) e me deixar levar.

[3] Até agora, ações desta série foram também performadas em duas outras cidades: Berlin (Berliner Actions, 2008) e Bogotá (Acciones Bogotanas, 2009—parte do VII Encontro do Instituto Hemisférico de Performance e Política).

[4] Expressão cunhada pelo crítico de arte Mário Pedrosa.

[5] ASSIS, Machado. "As Memórias Póstumas de Brás Cubas" in: **Obras Completas.** Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 521.

Os elementos narrativos e ficcionais oferecidos pelo escritor foram metabolizados pelo corpo performativo. Quando me dei conta, tratava as palavras do mestre como partículas de espaço. Usava as palavras e a voz para me dissolver no espaço. Pensar que Machado de Assis escreveu Brás Cubas no Rio de Janeiro.

AÇÃO CARIOCA 6

Entregar aos passantes papeizinhos (7cm x 5cm) com descrições breves ou imagens do Largo da Carioca em diferentes momentos históricos (desde o século XVII até hoje).

Com os interessados conversar sobre a história do local, sobre as mudanças ocorridas, e imaginar futuras transformações.

Pregar em diferentes pontos do Largo, algumas destas miniaturas.

Os papeizinhos entregues aos passantes (mini ativadores de energia histórica) assemelham-se aqueles pequenos anúncios distribuídos nas ruas do Rio de Janeiro (inclusive no Largo da Carioca) para divulgar serviços variados—"compro ouro", "sex shop", "dinheiro rápido", "trago a pessoa amada em 3 dias"...

AÇÃO CARIOCA 7

Duas ânforas – uma de barro cheia, outra de prata vazia.

Com os pés descalços, mover a água de uma ânfora à outra até seu desaparecimento completo.

Caso passantes se aproximem, oferecer as jarras para que realizem também a ação. Ou: oferecer uma das jarras para que a realizemos juntos.

Mas o que me levou a conceber e performar esta série de ações? Quais as motivações poéticas, políticas e teóricas?

Primeiro e acima de tudo, tentar me sentir bem outra vez numa cidade onde estava me sentindo mal e intoxicada pelos mais variados Venenos, Dráculas, Cotonetes, Palhaços, Bebezões, Super-Heróis da Liga da Justiça, a banda podre da polícia e os políticos envolvidos com crime e corrupção. "Veneno" é uma palavra-chave na filosofia do corpo e ética de Baruch Espinosa. Um veneno, sugere Espinosa, é um corpo que decompõe o corpo com o qual se conecta, é um diminuidor de potência, o oposto de um alimento. Pois estes venenosos grupos e indivíduos regulam o dia-a-dia dos cidadãos cariocas: sair de casa depois das 8 da noite ou não, eis a questão. Um estado de corrupção e corruptibilidade tão intensa e extensamente disseminado que se transforma num ambiente, numa cultura, um hábito, um mecanismo relacional, um corpo. O Rio como um exemplo de cultura do medo - medo aqui compreendido não como reação momentânea de auto-preservação mas como condição duradoura e paralisante. Em outras palavras, um estado disfuncional onde as capacidades de afetar e ser afetado, para usar termos espinosianos, estão drasticamente diminuídas. No Rio, assim como em outras áreas de conflito, o medo é uma sofisticada arma biológica de controle massivo.

Ação Carioca 7

Ações Cariocas é um projeto de desintoxicação: expurgar as toxinas do medo via contato, diálogo, fricção. Uma re-apropriação do corpo e da cidade, um através do outro. Ou melhor, uma apropriação do corpo e da cidade como corpo. Ambos corpos em processo de formação mútua já que a cidade nos faz e nós fazemos a cidade. "Corpos" exatamente porque são campos conectivos, porque são entidades relacionais e interdependentes.

Pois foi no Largo da Carioca – de pé, deitada, sentada, de quatro, acocorada ou ajoelhada, num chão que já foi lago, floresta, terreiro, cemitério, hospital, chafariz, rua de pedra e trilho de bonde, onde já pisaram onças, patos, índios, missionários, escravos, comerciantes de escravos, senhoritas de luvas, o rapaz contratado para seu primeiro emprego como veterinário, a mulher infeliz e o Machado de Assis – que plantei, outra vez e uma vez mais, as questões recorrentes: o que é corpo? (questão ontológica); o que move um corpo? (questão cinética, energética, afetiva); o que um corpo pode mover? (questão performativa); que corpo pode mover? (questão bio-política e bio-poética).

Perguntas baseadas na leitura que Gilles Deleuze faz da noção de corpo articulada por Espinosa: um grupo infinito de partículas relacionando-se por paragem, movimento e intensidades. São as diferentes velocidades relacionais entre as partículas que geram as particularidades de cada corpo. Ou seja, Espinosa sugere que ao invés de definir um corpo por sua forma ou função, interessa percebê-lo como conjunto (infinito) de movimentos. Formas e funções dependem de arranjos de velocidades e não vice-versa. Mas, se corpo é movimento, o que move um corpo? Sua capacidade de afetar e ser afetado, diz Espinosa. O que o afeta e como é afetado, e o que é capaz de afetar e como afeta, determinam as

particularidades do corpo. Portanto, o filósofo propõe que um corpo não seja definido nem por sua forma ou função, nem como substância ou sujeito mas como via, meio, modo.

A amplitude e o pulso abstrato desta perspectiva – corpo como conjunto de velocidades e sistema de circulação de afetos – conduz à ideia de que "um corpo pode ser qualquer coisa, pode ser um animal, pode ser um corpo sonoro, pode ser uma alma ou uma ideia, pode ser um corpus linguístico, pode ser um corpo social, uma coletividade"[6]. Uma praça, uma cidade, uma cadeira, uma-pessoa-e-uma-cadeira, uma pessoa sentada numa cadeira diante de outra pessoa sentada noutra cadeira formando um corpo bicéfalo de doze pernas e quatro olhos.

Performances, sugiro, são meios de tornar visível a corporeidade do mundo e das relações. Performances são meios de acelerar a potência relacional constitutiva do corpo, sua condição conectiva. Performances são composições atípicas de velocidades e operações afetivas extra-ordinárias que enfatizam a politicidade corpórea do mundo e das relações. Como a performance deixa perceber, corpos e mundo-como-corpo nunca estarão completamente formados: corpo e mundo geram suas incompletudes recíprocas. Corpo como meio e movimento não é exatamente inacabado mas inacabável: provisório, parcial, participante: precário, precário, precário. Não está única ou exatamente em processo de transformação contínua, mas em estado de geração permanente.

Em ruas movimentadas de grandes cidades estas composições e operações performativas ganham um tônus específico. Em geral, dada a eletricidade e heterogeneidade do meio, dado o grau de imprevisibilidade dos acontecimentos, performances em espaços urbanos acentuam a vulnerabilidade do corpo do artista e do corpo da arte. Caso é que antes de realizar as **Ações Cariocas** eu percebia a rua como o lugar do aleatório por excelência; hoje porém, considero a rua como o lugar onde o impossível acontece.

Pois para circular novas velocidades e afetos, para realizar novas relações performativas e conexões com a cidade maravilhosa onde nasci e cresci, para criarmos corpos juntas, foi imprescindível abandonar os locais ditos "apropriados" para a fruição artística. Em coro com tantos outros performers, atores e artistas de rua, foi imprescindível investigar as condições de possibilidade da arte fora da caixa (preta do teatro ou branca da galeria) e fora de qualquer moldura institucional artística. A opção foi semear no chão de pedras portuguesas pretas e brancas do Largo da Carioca mais outras questões recorrentes: o que é arte? o que move a arte? o que a arte move? qual arte move? E ainda: o que queremos que arte seja?

Ações Cariocas é também um projeto de exorcismo: uma reflexão sobre herança colonial para o descarrego do corpo colonizado. O corpo colonizado: um corpo transfigurado, domesticado e silenciado pela violência; ou, por outro lado, um corpo possuído pelo espírito colonizador, uma máquina mimética que ao reproduzir a mentalidade colonial torna-se um colonizador de sua própria terra e gente; ou, por outro lado ainda, um corpo amnésico, sem memória histórica e, por conseguinte, em eterna infância política. Neste trabalho procuro exorcizar o corpo colonizado combatendo estes três modelos patológicos de subjetividade: o medo catatônico, a paranoia mimética e a amnésia histórica.

Para tanto, a proposta é buscar caminhos fora da lógica da violência, é ativar a sutileza como estratégia dramatúrgica. Penso que interessam gestos sutis porque estes tanto contradizem contextos sociais de violência como modos violentos de agir. A tática poética e política foi evitar mimesis, redundância, ironia e paródia para ativar modos diferenciados de relação com a cidade, com meus concidadãos, com a história, com o fazer artístico e comigo mesma.

Outra estratégia diz respeito aos modos de produção. Ao invés de considerar a falta de recursos como uma debilidade, como algo a ser evitado conforme imposto pelo capital e suas musas (eficiência, eficácia e efetividade), esta peça propõe uma inversão: valorizar a precariedade, investigar seu vigor político, potência estética e energia filosófica. Precariedade aqui é material de trabalho assim como jarro, palavra, pele, tesoura, escovão, água, cadeira e olho. Precariedade é ferramenta conceitual utilizada para flexibilizar definições rígidas – de espectador, artista, cena, obra de arte – e vibrar separações estanque – entre estética e política, entre arte e cotidiano, entre corpo e espaço, entre performance e cidadania. O projeto Ações Cariocas, de acordo com sua vibração sutil e sua escala micro-política, trata do processo enfaticamente corporal (por isso infinito) de re-criar a cena da cidade através de uma emancipadora precariedade. Salgada, úmida e emancipadora precariedade.

[6] DELEUZE, Gilles. **Espinosa: Filosofia Prática.** São Paulo: Editora Escuta, 2002, p. 132.

***Eleonora Fabião** é atriz, performer e teórica da performance. Doutora em Estudos da Performance (New York University), é Professora Adjunta do Curso de Direção Teatral da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Performance e Vivência[1]

Newton Pinto da Silva*

Ostal: Rito Teatral

Ostal
Rito Teatral com **Ói Nóis Aqui Traveiz**
em cena **Arlete Cunha e Maria Rosa**

Performance é um conceito que abarca diversas definições e trabalhos em arte. Ao longo das últimas décadas, artistas e pesquisadores vêm refletindo sobre o termo em resposta a práticas estéticas que diluíram fronteiras entre as artes (e a vida), embaralhando o olhar da crítica. Uma vez que se trata de um campo em constante mutação, é importante destacar a impossibilidade de traçar noções totalizantes ou que simplifiquem o entendimento. Inserida em um terreno movediço e instável, a ideia de performance faz-se, por esta mesma razão, instigante e provocadora.

O termo engloba atos que se inserem na arte, no ritual ou no cotidiano. De cenas de ritualização na vida animal (inclusive no homem) a acontecimentos teatrais, as performan-

[1] Este artigo faz parte da pesquisa de mestrado 'Palcos da vida: o vídeo como documento do teatro em Porto Alegre nos anos 1980', do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS. A pesquisa foi contemplada com o prêmio FUMPROARTE, da Prefeitura Municipal de Porto Alegre.

ces ocorrem na vida diária, nas artes, nos esportes, entretenimentos populares, nos negócios, na tecnologia, no sexo, nos rituais e na brincadeira. Segundo Schechner (2003: 50), trata-se de comportamentos restaurados, ou seja, são ações físicas ou verbais "preparadas, ensaiadas ou que não estão sendo exercidas pela primeira vez". Dito de outra maneira, no comportamento restaurado, o indivíduo acredita que age de maneira "livre" ou "independente" sem perceber que está reproduzindo atos recombinados de pedaços de comportamentos previamente exercidos. Schechner (1987) completa, lembrando Victor Turner, que, na essência, toda performance é uma ação teatral, uma restauração de comportamento.

Turner estudou a performance, em diversas culturas e gêneros, como exemplo de "ritual como ação", nas ligações entre cérebro, corpo e cultura. Para ele, a maneira como as pessoas constroem e organizam o pensamento – e seus valores – está diretamente ligada às estruturas social e ética que são reconhecidas e reiteradas por meio do ritual. O ritual – e por consequência, a performance – teria, então, um caráter paradoxal. De um lado, como processo estabilizador e repetidor da tradição. De outro, por meio do fazer-agir, o ritual concentra uma força geradora e criativa, capaz de transformar o conhecimento no momento da fruição, através da repetição.

A performance é experienciar a experiência. É um modelo aberto, inacabado, que se completa na interação e na relação com o objeto ou com o outro. Aqui aparece outra característica fundamental que vincula ritual e performance: o ato existe em e na ação, como apresentação participada, como local de reconhecimento (Zumthor, 2007: 31). Ou seja, tendo como elemento matriz um material tradicional, a performance atualiza (concretiza) estruturas que se encontrariam na virtualidade. O sujeito que faz a ação e aquele que a recebe se reconhecem no caleidoscópio de ideias-pensamentos que formam a memória corporal e afetiva. Assim, rito e performance se aproximam como ações comunicadas, transmitidas em um contexto determinado de interação.

Schechner ressalta outro elemento da performance. Trata-se de um comportamento restaurado por meio da repetição e, ao mesmo tempo, caracteriza-se como momento único, que nunca acontece exatamente igual.

> Performances são feitas de pedaços de comportamento restaurado, mas cada performance é diferente das demais. Primeiramente, pedaços de comportamento podem ser recombinados em variações infinitas. Segundo, nenhum evento pode copiar, exatamente, um outro. Não apenas o comportamento em si mesmo – nuances de humor, inflexão vocal, linguagem corporal e etc., mas também o contexto e a ocasião propriamente ditos, tornam cada instante diferente (SCHECHNER, 2003: 28).

Outro aspecto a destacar é a tradução da expressão inglesa performance art por teatro das artes visuais. Segundo Patrice Pavis (2007: 284), em seu **Dicionário de teatro**, o conceito de performance surgiu, nos anos 1960, a partir das obras "do compositor John Cage, do coreógrafo Merce Cunningham, do videomaker Name June Park e do escultor Allan Kaprow". O pesquisador francês destaca que a performance se caracteriza pelo hibridismo entre áreas como o teatro, as artes visuais, a música, vídeo, poesia e cinema. Para ele, os trabalhos definidos por este conceito são marcados pela presença física do performer e por sua relação com os objetos no momento da enunciação.

O breve resumo das noções apresentadas, até aqui, coloca-se como nota introdutória para a análise que propomos neste artigo. O espetáculo *Ostal – rito teatral*, realizado pela **Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz**, de Porto Alegre, visto em sua dimensão ritualística e de performance, como experiência e vivência entre atores-performers e espectadores.

DECISÕES METODOLÓGICAS

Meu olhar sobre o objeto escolhido – a montagem cênica do **Ói Nóis Aqui Traveiz** – parte de uma memória participativa e de uma memória documental. A primeira memória é um testemunho. No final dos anos 1980, participei do rito *Ostal*, na sede do grupo, a **Terreira da Tribo**. Uma experiência inesquecível que ficou gravada em meu imaginário como um dos mais instigantes momentos cênicos que presenciei na minha trajetória como espectador, artista, e,

Cena de Ostal
com **Beatriz Brito** e **Arlete Cunha**

então, estudante de artes cênicas e jornalismo. A segunda memória, a documental, ocorreu por meio do acaso. Hoje, atuando como profissional de televisão na TVE/RS, deparei-me, nos arquivos da emissora, com uma série de documentos em vídeo realizados através do programa que tem o sugestivo nome de *Palcos da Vida*. O programa gravou diversos espetáculos teatrais gaúchos nos últimos anos da década de 1980, entre eles, a montagem citada do **Ói Nóis**[2].

O testemunho do efêmero que vivenciei há mais de 20 anos, do qual restavam apenas algumas imagens e sensações em minha memória, concretizou-se, novamente, por meio da cópia em vídeo do espetáculo. E com acréscimos. O programa apresentava entrevistas realizadas, na época, com os integrantes da **Tribo de Atuadores**, nas quais narravam processos de criação e formas de organização em grupo. Era um tesouro documental que gritava, para mim, sua vontade de extrapolar as fronteiras do esquecido (e morto) arquivo da emissora.

Como explica Schechner, no caso de um registro documental em vídeo de um evento, a performance também pode se configurar no momento da recepção da imagem copiada e no contexto de fruição do momento presente da exibição da cópia.

> Mesmo que uma obra de arte performática, quando filmada ou digitalizada, permaneça a mesma a cada exibição, os eventos de que esta participa são diferentes entre si. Em outras palavras, a particularidade de um dado evento não está apenas em sua materialidade, mas em sua interatividade. Se é assim, nos eventos filmados e digitalizados, tanto mais em relação à performance ao vivo, onde não só a produção mas também a recepção variam de instância para instância (SCHECHNER, 2003: 28).

Parti, então, para a realização de uma análise-reconstituição (PAVIS, 2005) de *Ostal*, na tentativa de reconstruir este passado por meio de seus vestígios[3]. Além da imagem documental em vídeo, com cenas do espetáculo, busquei preencher possíveis lacunas do documento através de outros pesquisadores que se debruçaram sobre a história do **Ói Nóis** (ALENCAR, 1997; BRITTO, 2008) e de críticos teatrais que assistiram ao evento cênico.

A pesquisa historiográfica tem como referência autores como Michel de Certeau, Roger Chartier e Sandra Pesavento, ligados ao movimento da nova história, que desconstrói o conceito de verdade, substituindo por veracidade histórica. Um outro conceito que se impõe à escrita da história, na construção da representação daquilo que teria acontecido, é o das sensibilidades.

> As sensibilidades são formas de apreensão e de conhecimento do mundo para além do conhecimento científico, que não brota do racional ou das construções mentais mais elaboradas. Na verdade, poder-se-ia dizer que a esfera das sensibilidades se situa em um espaço anterior à reflexão, na animalidade da experiência humana, brotada do corpo, como uma resposta ou reação em face da realidade. Como forma de ser e estar no mundo, a sensibilidade se traduz em sensações e emoções, na reação quase imediata dos sentidos afetados por fenômenos físicos ou psíquicos, uma vez em contato com a realidade. (...) Operando em múltiplos tempos, múltiplas leituras do real, múltiplas maneiras de explicar e traduzir o mundo em palavras, gestos e imagens, o conhecimento sensível é o complemento indispensável àquele apoiado na ciência. (PESAVENTO, 2008: 186).

[2] O programa Palcos da vida estreou na TVE/RS, Canal 7, em 1º de setembro de 1987. Teve como proposta inicial gravar espetáculos musicais, de artes cênicas e dança exibidos nos teatros gaúchos. Assim ocorreu até o ano de 1990. Depois, o programa passou a documentar somente shows de música e prossegue sendo exibido, semanalmente, pela emissora, até os dias de hoje.

[3] Uma opção de montagem, dos editores do programa televisivo, chama a atenção no processo de tradução do espetáculo teatral para a televisão. Ostal era um espetáculo sem palavras e quase totalmente silencioso. No caso da edição apresentada pela TVE-RS, em muitas cenas, uma trilha sonora foi acrescentada à narrativa, descaracterizando a montagem original.

Pesavento fala da possibilidade do historiador em buscar apoio na literatura e nas artes para reconstrução de eventos do passado. Para a historiadora, "o uso da literatura como fonte conta como uma senda de possíveis, como registro de uma sensibilidade no tempo, aquele da escrita da obra". Aqui, faço uma inversão de olhar. Como a obra ficcional é o próprio objeto da pesquisa – no caso, o espetáculo *Ostal* – penso que, a exemplo da proposta do **Ói Nóis**, a montagem teatral possa lançar luzes sobre as formas de relação de afeto e de poder naquele final de década, pós-ditadura nos anos 1980, no Brasil. Além disso, o próprio depoimento dos integrantes do grupo (os testemunhos) pode ser tomado como sensibilidades no discurso dos artistas sobre o seu fazer teatral e sobre o contexto histórico. A memória estabelece, por meio da testemunha, uma suposta fidelidade e reconhecimento do passado (CHARTIER, 2008).

Percorro o processo descrito por Michel de Certeau (2008) nos três fundamentos da historiografia: o lugar do historiador, a prática da disciplina e a produção de uma escrita. Ele afirma que a história opera com os gestos de separar, reunir e redistribuir em documentos os objetos que estavam colocados de outra maneira. É o resultado de um olhar, de uma operação técnica que recorta, recombina os dados e instaura signos.

Cabe ressaltar que o próprio documento em vídeo que motivou este trabalho é também fruto de olhares, como um texto folheado (CERTEAU, 2008), com várias camadas de saberes e temporalidades. O programa Palcos da vida é uma produção televisiva e, por esta razão, sujeito às leis do meio do campo jornalístico: a escolha da peça a ser gravada, a edição das cenas do espetáculo, a possível recombinação da ordem original do roteiro, o uso de duas câmeras para captação simultânea das cenas, o encaminhamento das perguntas e a seleção dos trechos das repostas dos entrevistados.

CENÁRIO HISTÓRICO: ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ

A criação do **Ói Nóis Aqui Traveiz** está intimamente ligada a uma proposta de atuação em grupo e a necessidade de pesquisa cênica em um espaço próprio. Assim, em 31 de março de 1978, o grupo abriu sua primeira sala experimental com o objetivo de realizar um teatro de pesquisa dramatúrgica, musical e plástica. De início, a proposta foi trabalhar em uma nova organização como grupo, sem hierarquia, rompendo com a tradicional separação de funções entre produtor, diretor e ator. Com isso, a ideia era incentivar que todos os integrantes do grupo atuassem diretamente no processo de criação e montagem dos espetáculos, como explicou Paulo Flores, um dos fundadores do **Ói Nóis**, ao programa *Palcos da Vida*:

> O **Ói Nóis** conseguiu romper com isso. Hoje ele funciona numa espécie de comunidade, onde todas as pessoas produzem, dirigem e atuam. Também uma das coisas marcantes no **Ói Nóis** foi a maneira, a linguagem que começa a se tornar prática, no Rio Grande do Sul, que é buscar a imagem onírica, uma imagem exacerbada, uma imagem que já não é mais o teatro realista, que, durante a década de 70, foi a pedra fundamental do teatro. Aquele teatro social, de crítica a uma situação de miséria, agora, se continua, talvez, com os mesmos temas, mas já encarando de uma outra maneira, que a gente acredita mais direta ao espectador.

Fundado em plena ditadura militar brasileira, em 1977, no penúltimo ano do governo do presidente Ernesto Geisel, quando o general anunciou o processo de abertura lenta e gradual, o **Ói Nóis** nasce no momento em que o país via o retorno das grandes manifestações de rua. Setores organizados da população, de trabalhadores e estudantes que haviam sido calados, durante anos, com o Ato Institucional número 5, organizaram passeatas e manifestações que reivindicam a volta do estado democrático no país. E o teatro político, de resistência e ousado esteticamente de anos anteriores, parecia estar soterrado no final da década de 70.

Na primeira montagem, que reunia dois textos de Júlio Zanotta, o grupo fez uma crítica contundente à sociedade capitalista e à moral burguesa, com ruptura estética. O crítico Cláudio Heemann publicou, em 24 em abril de 1978, no jornal Zero Hora, que o grupo surgia com "propósitos devastadores" por meio de um "anarquismo desenfreado da encenação".

> Como espetáculo contestatório de vanguarda, com seus nus agressivos, cantorias insultuosas, ironias e sarcasmos, marcações alucinadas e o doido desenho da ação, é um verdadeiro happening. O ritmo pausado e os absurdos das atitudes buscam uma denúncia global de um mundo em decomposição, bárbaro, cômico, cruel e paranóico (HEEMANN, 2006:38).

Foram referências teatrais do **Ói Nóis**, nos primeiros anos, a estrutura do happening do **Teatro Oficina** de São Paulo e a estética de grupos radicais norte-americanos como o **Living Theater** e o **Bread and Puppet** (ALENCAR, 1997). Além da influência da forma de organização indígena, expressa no nome do grupo – **Tribo de Atuadores** – a pesquisadora Paulina Nólibos destaca três grandes linhas teóricas no trabalho do grupo.

> A linha do Teatro da Crueldade, que é do Antonin Artaud, que é um francês, e a linha mais moderna [...] que é a do Teatro Pânico, do Arrabal, que é um espanhol. Então, existe dentro do **Ói Nóis** essas duas linhas muito claras, a qual se soma, de certa forma, intensamente, no teatro de rua, uma linha de teatro épico do Brecht, que é um alemão. Então, se a gente pensar essa polifonia estética, você tem os indígenas como solo de base, a terra, o espaço de liberdade, o cavalo, a fogueira, o céu aberto do sul dos pampas junto com essas informações extremamente europeias e marcadas pela violência particular[4].

[4] Entrevista ao pesquisador. O depoimento integra o programa TVE Repórter, que teve como tema os 30 anos do grupo Ói Nóis Aqui Traveiz, veiculado em 2008, pela TVE/RS.

OSTAL

Nove anos depois, em 1987, o grupo contabilizava 12 montagens. *Ostal* é décimo terceiro espetáculo do **Ói Nóis**, o último da Trilogia da Condição Humana, que se completa com o cerimonial místico-erótico *As Domésticas* (1985), adaptação do texto *Les Bonnes*, de Jean Genet; e *Fim de Partida* (1986), texto de Samuel Beckett. Inspirado no roteiro de Aldo Rostagno, do grupo italiano **Cfr (Confrontação)**, Ostal abordava o tema esquizofrenia[5]. Desde 1984, o **Ói Nóis** contava com outro espaço de experimentação e pesquisa da linguagem cênica, a **Terreira da Tribo**, um galpão-sede localizado no bairro Cidade Baixa, em Porto Alegre. No local, que se transformava a cada nova montagem, eles preparavam e encenavam espetáculos de sala e de rua. A proposta era fugir dos moldes da encenação tradicional, em especial o palco italiano, e apresentar uma ambiência cênica que envolvesse o espectador.

No caso de *Ostal*, as regras tradicionais do jogo teatral eram quebradas desde o início, caso fosse possível falar de um começo pontualmente determinado do espetáculo – como os três sinais que antecedem uma peça ocidental. Isto não acontecia em *Ostal*. Desde sua chegada à **Terreira da Tribo**, o espectador ingressava no universo poético do espetáculo, sem uma definição clara de quando começava o ritual cênico. Logo na bilheteria, os espectadores recebiam uma ficha numerada e eram conduzidos a um local que se assemelhava a sala de espera de um consultório médico ou de um hospital. Minutos depois, um homem vestido de branco chamava, individualmente, o espectador pelo seu número (com lotação máxima de vinte pessoas) e o conduzia por um estreito túnel de onde pendiam, do teto, fios de tule. Durante a passagem, muito escura, o espectador se deparava com diversos obstáculos e objetos que criavam uma sensação de desconforto, além do forte cheiro de éter que infestava o local.

Ao final, ele era convidado a vestir uma máscara cirúrgica e a ingressar em um pequeno quarto de madeira. Lá, a cena estava montada. Em uma cama desproporcional que ocupava quase toda a sala, estava sentada, no centro, como uma paciente, uma mulher trajando uma camisola branca. E, ao lado esquerdo da cama, outra mulher, com vestido negro, direcionava seu olhar para cada espectador que entrava no quarto. Quando a última pessoa entrava, a porta era fechada com um cadeado, trancando a todos no quarto e gerando uma aflição claustrofóbica. O atuador Adriano Marinho descreve:

> O trabalho resulta de uma pesquisa de relações, situações e ações do cotidiano familiar que foram sintetizadas e ritualizadas, colocadas em destaque. A ideia de *Ostal* é mostrar como que, a partir do cotidiano familiar, se gera o fenômeno da loucura. A loucura, como a gente pensa, não é um fenômeno que tu localizas em um indivíduo particular, como uma patologia do indivíduo. *Ostal* procura ver a loucura como um fenômeno que surge a partir das relações sociais. Como que, a partir do cotidiano, a partir de todo o processo de socialização, tu consegues fazer com que uma pessoa seja desestruturada na sua personalidade. Falando de *Ostal*, a partir de uma linguagem teatral, nós temos um ambiente fechado, um quarto com uma cama, onde acontece uma série de situações que um indivíduo se debate na busca do próprio "eu". *Ostal* é um trabalho que não tem texto. A sequência de cenas é fragmentada. *Ostal* não conta uma história. Não narra uma histó-

[5] O roteiro do grupo italiano Confrontação foi publicado na revista The Drama Review, dirigida por Richard Schechner.

Ostal Rito Teatral

ria com começo, andamento e desfecho. Mostra exatamente essa carência de um ser que é cortada, que é bruscamente interrompida pelas pessoas que o cercam.

A noção de performance e teatralidade extrapola os limites do corpo. Ela pode estar presente em outros elementos da linguagem espetacular: no figurino, na luz ou no cenário. Em *Ostal*, o espectador ingressava no acontecimento poético através de sensações que tornavam visíveis coisas invisíveis, por meio do silêncio, do olhar ou de ações corporais realizadas em uma proximidade inquietante. A cenografia, com alçapões que surpreendiam o público, corpos nus que saiam do teto e tomavam a cama numa coreografia sexual transgressora, ou a janela que se abria para apresentar o corpo de uma mulher despida servida como banquete, são exemplos de cenas preparadas para atingir o inconsciente do espectador (ALENCAR, 1997). A teatralidade, segundo Zumthor, está no reconhecimento de um espaço de ficção por parte do espectador. Ele cita um artigo de Josette Féral que questiona a exclusividade do corpo do performer na configuração da teatralidade.

> Você entra numa sala de teatro [escreve J. Féral] onde uma disposição cenográfica espera visivelmente o começo de uma representação. O ator está ausente. A peça não começou. Pode-se dizer que aí há teatralidade? (...) Uma semiotização do espaço teve lugar, o que faz com que o espectador perceba a teatralização da cena e teatralidade do lugar. Uma primeira conclusão se impõe. A presença do ator não foi necessária para registrar a teatralidade. Quanto ao espaço, ele nos aparece como portador de teatralidade porque o sujeito aí percebeu relações, uma encenação (apud, ZUMTHOR, 2007: 40).

Apesar de, em *Ostal*, os atores estarem sempre presentes em cena, e esta aura de convívio mútuo e de proximidade também instaurar o acontecimento poético, pensamos aqui nas imagens cênicas como ambiência e vivência próximas das artes plásticas, como delírios visuais em instalações performáticas. Para Sérgio Etchichury, que integrava o elenco do espetáculo, a transformação do ator passa necessariamente pela transformação do espaço.

> Se o ator não transformar o espaço, o ator não se transformará. Eu acho que essa necessidade de sair dos limites opressores e repressivos da indústria do espetáculo é que nos leva a criar ambientes e não cenários, de acordo com o tipo de relação que queremos experimentar com determinado público. O ambiente é o local que assume um significado especial a partir do momento que nele é realizada uma encenação, que, por sua vez, se reveste de um significado que não teria fora dele. Ou seja, um ambiente para um determinado tipo de trabalho não se utiliza para outro. Como *Ostal*, onde a gente utiliza um quarto e um público restrito. *Ostal*, em outro tipo de ambiente, não seria essa proposta que as pessoas têm assistido, nesse tempo, em Porto Alegre. Eu acho que criar um tipo de ambiente significa o abandono da pura representação pela vivência, onde cada espetáculo é um acontecimento em si. Ele nunca é o mesmo. Um público que assistiu a um mesmo espetáculo não tem a mesma concepção sobre ele. Ou um público que assistiu, em dias diferentes, também não tem essa mesma concepção. Eu acho que modificando o ambiente se necessita, também, com uma certa urgência, modificar a postura frente ao teatro. Significa assumir outras posturas frente à vida. Significa a busca de um novo ator, de uma nova técnica, e, inclusive, a busca de um novo público. Um público que esteja a fim de participar da loucura e da magia que é o teatro.

A palavra *Ostal* é emprestada de um dialeto arcaico francês para definir casa em um sentido especial de espaço sagrado. Espaço em que o cotidiano do conviver transcende o rotineiro das relações simplesmente repetitivas e assume a marca de um verdadeiro ritual sagrado. O ritual sagrado que emerge em *Ostal* é o ritual do teatro. O teatro como ritual. Para isso, o grupo investigava em uma relação de maior participação do espectador. Em muitas cenas, a paciente vestida de branco, interpretada pela atriz Arlete Cunha, interagia, diretamente, abraçando ou tocando pessoas do público. Em outras, poderia ter um acesso de fúria e correr violentamente em direção às paredes do quarto, obrigando quem participava do ritual a se deslocar rapidamente para não ser atropelado pela mulher esquizofrênica. Neste universo, a linha que separava ator e espectador se desfazia e colocava o participante dentro da ação, compondo a ação, interagindo com ela, inserido no universo poético (DUBATTI, 2003). O público era também atuador. A experiência era mais importante que a linguagem.

Outro aspecto que aproximava o espetáculo do universo da performance é que os personagens não tinham história, isto é, não havia uma definição nítida dos papéis. O público não recebia maiores informações sobre as relações afetivas que poderiam envolver o universo dramático. Cabia ao espectador completar os vazios e compor, ele mesmo, sua própria história. Para a pesquisadora e atriz Beatriz Britto (2008), que integrou o elenco, os personagens de *Ostal* não seguiam uma lógica realista. A atriz Arlete Cunha conta que o processo de descoberta da encenação envolveu pesquisa de ações físicas e respiratórias.

> Tínhamos que lidar com a ilusão do espaço. Fomos pesquisar na antipsiquiatria, na viagem através da loucura. Precisávamos dar realidade às alucinações da paciente. Recriamos a história. Até então, não tínhamos a figura do médico e nem a dos visitantes (o público). Definimos o nosso roteiro: ações físicas, ações psíquicas, ações respiratória. Durante os ensaios, nunca usávamos o diálogo em cena. A palavra era um elemento que tentávamos evitar. (...) Resolvemos introduzir o médico e tínhamos que esperar o público. Até

então eu não tinha muito claro como seria essa relação. Mas era para o público que aquilo estava acontecendo. Uma parte estava pronta: a preparação, a elaboração do rito. Mas o melhor estava por vir: descobrir intimamente o controle das ações, estar consciente de que estaria movendo a emoção de várias pessoas ao mesmo tempo, estar conectado com o espaço, estar sempre conectado energeticamente, tanto ao espaço, quanto ao tempo e quanto ao movimento. Então, eu percebi: serão sempre outras pessoas. Essa foi a grande aprendizagem: aprender a tornar-se sensível em cena. Descobrir como se sintoniza com o público. (...) Eu, particularmente, descobri como acionar mecanismos, ou seja, em cinco anos, foram horas intercaladas de transe consciente. Não me deixava simplesmente levar pelas emoções, mas as conduzia. Era sempre o presente que existia, mas referendado por momentos já passados e antevendo um futuro imediato. Mas presente, sempre presente. Com a minha respiração, meu sopro. (ALENCAR, 1997: 124-125).

Ostal ficou cinco anos em cartaz. Recebeu o Troféu Açorianos, concedido pela Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre, nas categorias melhor espetáculo, melhor cenário e melhor produção. Em 1988, fez temporada no **Estação Madame Satã**, em São Paulo. Os diferentes públicos que assistiram ao espetáculo, durante sua trajetória, da mesma forma que as diferentes sensibilidades dos atores, a cada dia, determinaram que o espetáculo resultasse diverso a cada apresentação. É um teatro de vivência, como define o atuador Paulo Flores:

> Essa noção de teatro de vivência onde tu participas de alguma coisa, de um acontecimento, de uma ação cênica. Tu não vais apenas entrar na **Terreira** para assistir uma peça de teatro, tu vais vivenciar o teatro. Quando a gente fala em atuadores, a gente está juntando o ator com o ativista político. Porque a gente não quer que as pessoas estejam buscando uma carreira artística, mas, sim, que as pessoas queiram muito mudar o mundo, queiram mudar a sua vida. Então, a gente procurando o atuador, aquele que se transforma, e transformado, buscando a sua essência, vai lutar pela transformação social. E modificar essa sociedade que a gente vive, essa sociedade que gera miséria, sociedade hipócrita.

O vídeo feito pelo programa *Palcos da Vida* é o registro de apenas uma destas diferentes apresentações do espetáculo. Ainda que Zumthor (2007), ao falar do impacto dos meios sobre a vocalidade, defina o registro técnico por meios eletrônicos como uma "voz desencarnada", sem a presença física e passível de manipulação técnica, acredito que o presente cronológico da exibição do vídeo para um outro público, mais de 20 anos depois de sua estreia, insira-se dentro do estatuto da performance. É o que Schechner (2003) define como a reiterabilidade da performance registrada em vídeo, no encontro que esta cópia terá com outro público, outro espectador, ressaltadas as diferenças entre a performance presencial e aquela gravada. Mas uma outra sensibilidade e atualização (concretização) vão ocorrer nesta nova forma de assistir a *Ostal*. Mesmo que o maior mérito deste registro documental esteja em deixar rastros e vestígios sobre o fato teatral do passado.

***Newton Pinto da Silva** é mestrando em Artes Cênicas (UFRGS), repórter da Fundação Cultural Piratini – Radio e Televisão. Sua pesquisa historiográfica trata da cena teatral nos anos 1980, em especial, espetáculos que foram documentados em vídeo, naquela década, pelo programa Palcos da Vida, da TVE/RS.

BIBLIOGRAFIA

ALENCAR, Sandra. **Atuadores da Paixão**. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura / FUMPROARTE, 1997.

BRITTO, Beatriz. **Uma tribo nômade: a ação do Ói Nóis Aqui Traveiz como espaço de resistência**. Porto Alegre: [S.n.], 2009. (Ói Nóis na Memória).

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

CHARTIER, Roger. A história: a leitura do tempo. In: **Fronteiras do pensamento: retratos de um mundo complexo**. Organizadores: Fernando Schüler, Gunter Axt, Juremir Machado da Silva. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 2008, pp. 163-178.

DUBATTI, Jorge. **El convívio teatral. Teoria y práctica de Teatro Comparado.** Buenos Aires: Actuel, 2003.

HEEMANN, Cláudio. **Doze anos na primeira fila**. Porto Alegre: Alcance, 2006.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Fronteiras da história: uma leitura sensível do tempo. In: **Fronteiras do pensamento: retratos de um mundo complexo**. Organizadores: Fernando Schüler, Gunter Axt, Juremir Machado da Silva. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 2008, pp.179-190.

SCHECHNER, Richard. Victor Turner's last adventure. In: **The Anthropology of performance de Victor Turner**. New York: PAJ Publication, 1987, pp.7-20.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? In: **O Percevejo, Revista de teatro, crítica e estética**. Ano II, nº 12. UNIRIO: Rio de Janeiro, 2003, pp.25-50.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

VIDEOGRAFIA

Programa **Palcos da Vida: Ostal**. Porto Alegre: TVE/RS, 1989.

Programa **TVE Repórter: 30 anos do Ói Nóis Aqui Traveiz**. Porto Alegre: TVE/RS, 2008.

Monstro SAGRADO Italiano

Silvia Balestreri Nunes*

Experimentação. É a melhor palavra para definir Carmelo Bene. Experimentação constante. Um artista que jamais descansou em alguma fórmula que tivesse "descoberto". Experimentação como ator – desde quando estreou e conseguiu autorização para fazer um Calígula a sua maneira –, experimentação da cena e do que esta oferecia ou negava ao espectador, experimentação nos textos que escrevia, nos filmes que fez e, mesmo quando foi indicado para dirigir o **Setor Teatro da Bienal de Veneza**, no final dos anos 80, propôs como pesquisa um laboratório fechado ao público, que denominou *A Pesquisa Impossível*, ousadia determinante para ter sido afastado do cargo. Não se tratava de experimentação como palavra de ordem, mas de caminhos para os quais era impelido e que ele acolhia em sua genialidade. "O talento faz o que quer, o gênio faz o que pode", afirmou Bene no último texto que escreveu[1].

Ator, autor, diretor de teatro, cineasta. Carmelo Bene nasceu em 1937 em uma região pobre do sul da Itália: Campi Salentina, na Província de Lecce, na Puglia – ou Apúlia. Disse que ali, nas milhares de missas a que assistiu, começou a vivenciar o fenômeno teatral: ainda que não se entendesse nada, estava-se lá e se escutava assim mesmo. Estudou um ano na Academia de Arte Dramática de Roma, da qual não guardou boa impressão ("mais vale um ano na prisão, do que um ano nessa escola"[2]). Estreou no teatro como Calígula, na peça de Albert Camus, em 1958, dirigido por Alberto Ruggero. Obteve de Camus autorização para fazer um Calígula a seu modo. Em seguida, passa a dirigir seus próprios espetáculos. No início dos anos 60, fez espetáculos e recitais poéticos nas cantinas de Roma e em pequenos teatros. Seu primeiro trabalho autoral, dedicado a Maiakovski, recebeu diversas reedições ao longo de sua vida, a primeira em 1960, a segunda e a terceira em 1962, e ainda mais duas edições, uma em 1968 e outra em 1980, quando também lançou uma versão da obra em disco. Ao longo de 1961, estreia cinco diferentes espetáculos, em teatros de distintas cidades italianas. Eis duas características de sua trajetória: realizar diferentes edições de um "mesmo" espetáculo ao longo dos anos, inclusive em diferentes meios – palco, rádio, TV, etc. – e estrear diferentes espetáculos em um mesmo ano.

Em 1967, passa a dedicar-se ao cinema. Seu primeiro longa-metragem, *Nostra Signora dei Turchi (Nossa Senhora dos Turcos)*, a partir de romance escrito por ele com o mesmo nome, recebe, em 1968, o prêmio especial do júri do **29° Festival de Veneza**. Até 1973, realiza quatro filmes de média-metragem e cinco de longa-metragem. Neste ano, retorna ao teatro, com a segunda edição de sua peça *Nostra Signora dei Turchi*. Faz também peças televisivas, radiofônicas. Podemos assisti-lo, como ator, em filmes de outros diretores, como Creonte no *Édipo Rei* de Pasolini e em um filme pouco divulgado de Glauber Rocha – *Claro*, do ano de 1975.

Para termos uma noção de sua estética teatral, embora esta tenha sido cambiante, movediça, vale a pena seguirmos, apesar de longa, a descrição fornecida pelo crítico Franco Quadri a respeito de uma encenação de Bene a partir do romance *Nostra Signora dei Turchi:*

[1] BENE, Carmelo. "Autografia di un ritratto". In: ___. **Opere.** Milão: Bompiani, 1995. p. V. Esta e as demais traduções são da autora.

[2] Em: HERRY, Ginette. "Biographie artistique". In: BENE, Carmelo et al. **Carmelo Bene.** Paris: Dramaturgie; José Guinot, 1977. p. 109.

magos
do teatro
contemporâneo

27

Carmelo Bene

Carmelo Bene não muda uma vírgula da prosa não dialogada do texto, que se derrama ao longo de toda a duração do espetáculo com suas repetições, com sua narração no imperfeito e na terceira pessoa, com seus abandonos ironicamente pseudorromânticos, graças à sua dicção gravada na trilha sonora, sempre invadida – antes e depois, ou ao fundo – por mergulhos na música de ópera. Em cena, ele faz reviver, com contrapontos sarcásticos, lentidões e repetições obsessivas de motivos e sequências, a mesma "intriga", (...) mas o público não chega a apreender as palavras ditas em discurso direto pelos atores, não somente porque elas são rosnadas e lançadas pelo fluxo delirante da voz em *off*, mas porque, entre o público e a cena, foi edificada materialmente a quarta parede em vidro colorido. E, na parte mais bonita do espetáculo, Carmelo fecha a porta-balcão e isola – no exterior – os espectadores, aos quais somente resta espiar os acontecimentos reduzidos à confusão de silhuetas indistintas, em uma condição de *voyeurs*, como ele não cansou de repetir. Curiosamente, os acontecimentos aos quais aqueles que compraram ingressos são proibidos de participar completamente, ou nos quais não podem se introduzir, são fragmentos do naturalismo mais intimista, exasperadamente verdadeiro: o cozimento nos fogões e o tempero de um prato de massa que será em parte comido, mas, sobretudo, lançado de um personagem a outro através da cena, como em uma peça cômica popular, uma injeção com ebulição da seringa e tudo, com as nádegas nuas do protagonista expostas ao discurso patriótico de De Sica, retirado do filme *O General della Rovere*, de Rosselini. E, enquanto isso, como em uma cotidianidade miticamente esquematizada, mas ameaçadora, os gestos usuais continuam a se repetir, estilizados, inevitáveis[3].

Ou ainda o depoimento de Romeo Castelucci:

> Eu tinha 15 ou 16 anos quando vi pela primeira vez o teatro de Carmelo Bene.
>
> Lembro-me das rosas de um vermelho ofuscante entre o palco e a plateia, que me estremeciam as entranhas, caixões negros com gavetas por toda parte, uma exagerada camisa branca com grandes mangas bufantes, os seios nus de algumas mulheres branquíssimas, ao fundo da cena, um negro intangível, olhos assombrosamente grandes e, sobretudo, lembro-me de uma voz gutural que vinha do interior mais recôndito da garganta e que dali se deslocava somente através do efeito de ondulações contínuas emanadas de uma imperiosa amplificação. Era uma voz que incessantemente me vinha de encontro e crescia, aumentava em mim até o ápice do suportável. O sentido das palavras pronunciadas estava distante e permanecia inacessível[4].

Nem ator, nem diretor de teatro, Carmelo Bene preferia ser chamado de "operador". Ao final dos anos 70[5], Deleuze chamava a atenção para a verdadeira operação cirúrgica que Bene imprimia a seu teatro, retirava os elementos de poder dos textos clássicos, para fazer aparecer neles as virtualidades: reduzia Romeu, deixando crescer o personagem de Mercuzio; retirava os representantes do Estado em *Ricardo III*, para fazer aparecer a relação de Ricardo com as mulheres, com o feminino. Dois anos mais tarde, Deleuze constata em outro texto que Bene não para de inventar, pois que naquele momento, sua experimentação era com a sonoridade da cena: "o próprio som se torna personagem[6], tal preciso elemento sonoro se torna personagem". E Carmelo Bene inventa assim, para todos nós, uma outra relação – uma relação ativa – com a música.

Deleuze diz que Bene faz uma crítica amorosa a Shakespeare, quando, operando cirurgicamente os textos, torna-os vivos novamente. Mas tal crítica ele a faz em cena. Também Jean-Paul Manganaro diz que Bene faz uma filosofia do teatro, mas uma filosofia no palco[7]. De fato, como bem chamam atenção estes autores, Bene coloca em questão os lugares cristalizados da organização teatral: O Texto, O Diretor, O Ator, A Personagem – como diz Deleuze – e a intervenção que faz nos textos ou as propostas cênicas são um claro pensamento-teatro. Por exemplo, algumas talvez-rubricas em que transita na ambiguidade ator-personagem, os figurinos e cenários que, obstáculos, atrapalham o ator, ao invés de comporem com ele, ou, como diz Bene, o espetáculo que voa pelos ares ("Em meu teatro, o antagonista é o espetáculo."[8]) Criou em cena conceitos como máquina atorial, operador, teatro sem espetáculo, phoné, sobre os quais se referiu também em seus escritos e em entrevistas.

Quanto a seu declarado ódio pelo público (com o qual unia milhares de espectadores e ocupou grandes teatros como o **Scala** de Milão), escreveu também Romeo Castellucci:

> Ele odiava tudo e odiava de um ódio seco, privado de paixão, seu próprio público. É porque me odiava como público que eu, como muitos outros, o amava e me sentia grudado a sua voz. Seu ódio era o ódio de um santo. Não o digo para encontrar o paradoxo. É preciso amar muitíssimo para chegar a proteger o amor com uma couraça de ódio. (...) Carmelo Bene foi, a seu modo, aquele veneno capaz de se tornar antídoto[9].

[3] Em: BENE, Carmelo et al. **Carmelo Bene.** Paris: Dramaturgie; José Guinot, 1977. p. 17.

[4] Disponível em: http://www.immemorialecarmelobene.it/images/romeocastellucci.pdf Acesso em 19 de maio de 2010.

[5] DELEUZE, Gilles. "Un manifeste de moins". In: BENE, Carmelo; DELEUZE, Gilles. **Superpositions.** Paris: Minuit, 1979. Postface.

[6] DELEUZE, Gilles. "A proposito del Manfred alla Scala". In: BENE, C. Opere**.** Milano: Bompiani, 1995. p. 1466-1467.

[7] MANGANARO, Jean-Paul. "Hommo illudens". In: BENE, Carmelo. **Notre-Dame-des-Turcs.** Paris: P.O.L., 2003. Prefácio. p. 13.

[8] Em: HERRY, Ginette. "Biographie artistique". In: BENE, Carmelo et al. **Carmelo Bene.** Paris: Dramaturgie; José Guinot, 1977. p. 116.

"Não se pode ser italiano sem conhecer Carmelo Bene", escreveu-me uma estudante daquele país em 2004, dois anos após a morte do artista. Aqui no Brasil, por outro lado, Carmelo Bene é quase um desconhecido, salvo entre aqueles que o assistiram na Europa ou ouviram falar dele através de outros italianos, como Marco de Marinis ou Píer Giorgio Giaché. O principal texto do filósofo Gilles Deleuze sobre seu teatro acabou de ter sua tradução lançada em nosso país (**Um Manifesto de Menos**[10], sic), mais de trinta anos depois de seu lançamento na Itália e na França. Saiu poucas vezes da Itália, onde fazia frequentes turnês: apresentou-se mais de uma vez em Paris, também na antiga Iugoslávia e em Moscou. Não fez escola, no sentido de criar um "grupo", ter um teatro ou dar workshops e palestras. Ao contrário, costumava frustrar expectativas neste sentido, pois que a arte, para ele, não deveria ser explicada. Como conta o professor de literatura Camille Dumoulié, sobre uma intervenção de Bene no meio de uma fala sua, a convite do próprio artista, após a apresentação de *l'Achilléide* no **I Festival de Teatro Italiano** de Moscou:

> Não! Não! Camille, não é possível! Você não pode dizer esse tipo de coisas. Além do mais, não há nada pra dizer... E, se vocês [os intelectuais convidados por Bene para acompanhá-lo] estão aí, não é para explicar o que eu faço, mas pra dizer aos espectadores que não há nada para compreender, que eles não podem compreender[11].

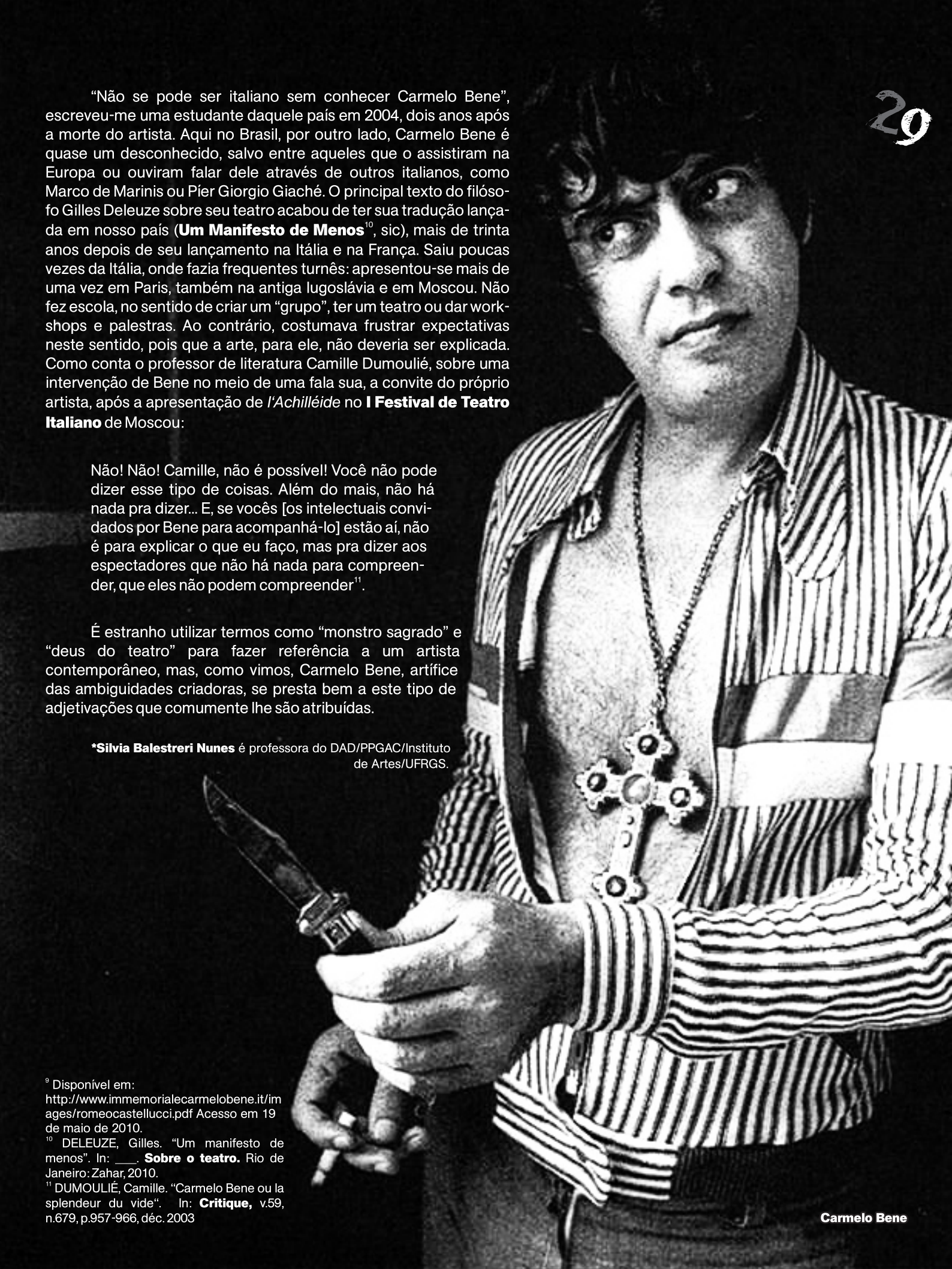
É estranho utilizar termos como "monstro sagrado" e "deus do teatro" para fazer referência a um artista contemporâneo, mas, como vimos, Carmelo Bene, artífice das ambiguidades criadoras, se presta bem a este tipo de adjetivações que comumente lhe são atribuídas.

***Silvia Balestreri Nunes** é professora do DAD/PPGAC/Instituto de Artes/UFRGS.

[9] Disponível em: http://www.immemorialecarmelobene.it/images/romeocastellucci.pdf Acesso em 19 de maio de 2010.

[10] DELEUZE, Gilles. "Um manifesto de menos". In: ___. **Sobre o teatro.** Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

[11] DUMOULIÉ, Camille. "Carmelo Bene ou la splendeur du vide". In: **Critique,** v.59, n.679, p.957-966, déc. 2003



Carmelo Bene

A Dramaturgia de Vianinha

Anelise Vargas*

Oduvaldo Vianna Filho nasceu em São Paulo no dia 4 de julho de 1936. Filho de Oduvaldo Vianna, jornalista, dramaturgo, radionovelista e cineasta e de Deocélia Vianna, escritora e radionovelista, herda dos pais o envolvimento com a arte e a política, filiando-se ao PCB ainda menino. Vianinha, como era chamado, é considerado até hoje um dos maiores dramaturgos do Brasil, o que se deve muito ao fato de que através de sua dramaturgia, o autor buscava propor a encenação de temas relevantes à sociedade brasileira. Entendia a arte como instrumento de conscientização, luta e ação política e em suas peças, de um modo geral, abordou temáticas em que procurou desvelar os mecanismos políticos e sociais que para ele, tinham como função alienar os sujeitos acerca do momento histórico presente (ou passado e presente).

Sua ligação com o teatro tem início em 1954, quando passa a integrar o **Teatro Paulista do Estudante**, fundado por ele próprio e também por Gianfrancesco Guarnieri, Raimundo Duprat, Pedro Paulo Uzeda Moreira e Henrique Libermann, entre outros, e que contava com a orientação do diretor italiano Ruggero Jacobbi. Mais tarde, em 1956, o **TPE** se integraria ao **Teatro de Arena**. Escreve *Bilbao, via Copacabana* em 1957 e também no próprio **Arena**, em 1959, Vianinha escreve a peça *Chapetuba Futebol Clube*, dirigida por Augusto Boal. O texto é fruto de um seminário de dramaturgia realizado no **Arena** com o intuito de estimular a criação dramatúrgica nacional sendo a primeira peça de Vianinha a receber maior destaque. Inovando na temática que propõe, pois o tema futebol ainda não havia sido tratado com profundidade no cenário teatral, a peça discorre sobre um time interiorano às vésperas da final de um campeonato, mostrando os acontecimentos que envolvem esse jogo, bem como as relações sociais e econômicas que o cercam e as questões individuais de cada personagem. Nesse contexto, um dos conflitos centrais da obra é o suborno oferecido ao jogador Maranhão por Benigno, jornalista aliado ao time adversário, para que fique de fora da partida aumentando as chances do rival do Chapetuba, o Saboeiros, alcançar a vitória. O empenho para que isso aconteça está baseado em interesses políticos que envolvem plantadores de café da cidade vizinha e a Federação de Futebol, pois o Saboeiros é mais lucrativo que o Chapetuba em muitos aspectos. Outro conflito relevante é o de Durval, antigo jogador do Flamengo e da seleção brasileira que possuía fama internacional e que está em plena decadência, esquecido por não ser mais um "negócio" economicamente viável. A peça termina com Mara-

nhão aceitando a proposta de Benigno: o jogador finge ter se machucado fora de campo, ficando impossibilitado de jogar. Chapetuba perde o jogo. No entanto, o que chama a atenção é o fato de Maranhão, no instante em que a cortina se fecha, estar saindo de cena apoiado em uma bengala, mancando de fato, o que como observa Leslie Damasceno, é um mancar simbólico, que demonstra a ferida que ele mesmo causou em algo mais profundo que é a sua humanidade. *Chapetuba Futebol Clube* não traz à cena grandes inovações dramáticas, nem mesmo pode ser considerada uma obra isenta de problemas estruturais, mas o que a faz merecer destaque dentro da obra de Vianinha é o fato de se tratar de um conflito realista que busca abranger muito mais do que o próprio tema proposto. O autor não procura nos mostrar somente os problemas dos indivíduos que fazem parte de um time de futebol, mas faz uma relação alegórica com a própria sociedade brasileira, pondo em questão as desigualdades sociais e econômicas, que estão incrustadas nela, e suas possíveis consequências nas vidas de seus integrantes. Vale lembrar que Vianinha o fez numa época em que a dramaturgia teatral era precária no que diz respeito à busca por temas verdadeiramente nacionais.

Se desliga do **Arena** em 1960, mesmo ano em que escreve *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, tentativa bem sucedida de um teatro político e engajado. Trata-se de um texto em forma de musical no qual o autor busca mostrar as relações entre exploradores e explorados, ou seja, capitalistas e operários, servindo-se de elementos do teatro épico de Bertolt Brecht e de recursos antes utilizados no teatro de agitação do também alemão Erwin Piscator. Vianinha não individualiza as personagens, pelo contrário, as coloca como representantes das categorias sociais das quais fazem parte e de forma didática as conduz, e também os espectadores, à descoberta da real situação em que se encontram. Isso se dá por meio dos acontecimentos que decorrem ao longo de toda a peça, através dos quais os operários, também chamados de Desgraçados, tomam conhecimento da teoria da mais-valia e passam a questionar a si próprios e também os capitalistas a respeito do trabalho, lucro e mercadoria. Há por fim uma tomada de consciência da classe operária, que resiste às tentativas de manipulação dos fatos por parte da classe capitalista e enfrenta a ordem estabelecida, rompendo-a. A saída de Vianinha e de outros integrantes do **Arena**, deu-se pelo fato de que o grupo e o teatro realizado dentro dele não correspondia à vontade que começava a se manifestar, ou seja, o desejo de construir uma arte voltada para a conscientização política e que atingisse um maior número de pessoas, um teatro que não fosse voltado para uma pequena burguesia ou uma elite intelectual, mas que abrangesse também a classe trabalhadora, os estudantes e a população em geral. E é através dessa busca que em 1961, Vianinha faz parte da fundação do **CPC (Centro Popular de Cultura)**, organismo ligado à **UNE (União Nacional dos Estudantes)** e comprometido com os movimentos sociais e a classe trabalhadora. Para seus integrantes o objetivo maior do **CPC** era a conscientização da população sobre as relações econômicas que a exploram e alienam. Passaram então a desenvolver trabalhos com Teatro de Rua a fim de levar o teatro a um número maior de pessoas. Alguns dos textos apresentados foram o *Auto do tutu; Auto do cassetete; Auto dos 99%*; *Brasil, versão brasileira*; do próprio Vianinha; *Miséria ao alcance de todos*, de Arnaldo Jabor, além de *Quatro quadras de terra*, escrita por Vianinha em 1963, que ganha no ano seguinte o primeiro lugar no concurso de dramaturgia da *Casa de las Americas* em Cuba. Após o Golpe Militar de 1964 o prédio da **UNE** foi invadido e incendiado pelos militares, junto com o **Centro Popular de Cultura**, que passava a fazer parte da ilegalidade. Devido a este acontecimento alguns de seus ex-integrantes juntamente com Vianinha formaram o **Grupo Opinião**, como forma de resistência à situação imposta pelo novo governo. Traziam a proposta de espetáculos em forma de musicais valendo-se de canções populares brasileiras, caso do show que deu nome ao grupo e trazia no elenco Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão (mais tarde substituída por Maria Bethânia) e contou com a direção de Augusto Boal. Em 1965, Vianinha atua no musical *Liberdade, Liberdade*, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel. No ano seguinte, o grupo monta *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, escrita por Ferreira Gullar e Vianinha, que traz como tema a luta de classes e a ética, que teve a direção de Gianni Ratto. No programa da peça, o grupo escreve que o texto "é amoral para fazer pouco das normas estabelecidas à revelia do povo; celebra a festa coletiva para se contrapor ao quietismo social que o regime de força impõe; aposta na cultura popular para se opor ao governo que, cerceando os direitos civis, desmerece o povo. Para se opor a isso é que o Bicho é um voto de confiança no povo brasileiro".

Aos 29 anos e já desligado do **Grupo Opinião** devido a divergências internas, Vianinha escreve a peça *Moço em estado de sítio*, ambientada entre as décadas de 50 e 60 sobre um jovem estudante que passa de participante de um grupo teatral de esquerda para redator de um jornal que defende os interesses antinacionais. No mesmo ano junto com Armando Costa, Gianni Ratto e Sérgio Fadel, formaria uma nova companhia chamada **Teatro do Autor Brasileiro**, que tinha como objetivo encenar as peças de autores nacionais. Escreve a peça *Dura lex sed lex, no cabelo só Gumex*, com a qual resgata o teatro-revista, que não alcança grande sucesso junto ao público e crítica. O **TAB** fecha suas portas de forma prematura por causa de dívidas.

Escreve *Papa Highirte* em 1968. A peça, carregada das transformações que vinham ocorrendo desde 1964, é uma clara visão do processo político não apenas brasileiro, mas latino-americano da época. Vemos a figura de um ditador exposta de forma surpreendente, pois assim como acontece com os outros personagens, Vianinha não rotula seu caráter, taxando-o de bom ou mau, mas mostra um homem com tudo o que isso implica de complexidades, possibilitando que enxerguemos que o processo em que Highirte está inserido é um jogo de poder muito maior do que seus caprichos e que todas as personagens são peças que podem ser substituídas

e manipuladas de acordo com as regras estabelecidas. Trata-se do drama de um "ex-ditador", entenda-se um ditador que não está mais no poder, que é obrigado a permanecer no exílio. Papa Highirte, como faz questão de ser chamado, busca avidamente retornar ao seu país e assumir o governo outra vez. A peça revela através do uso de flashbacks que as personagens que circundam a figura de Highirte no presente tiveram suas vidas afetadas de forma significativa e traumática por consequência de seus atos em um passado recente, mas ainda assim convivem ao seu lado por diferentes motivos, como é o caso de sua criada Grissa e do jovem Mariz. Grissa sabe que o ditador é responsável pela morte de seu sobrinho, e ainda assim tolera as humilhações que ele a faz passar, representando dessa forma a grande parcela da população, ou como o próprio Papa diz "o povo acovardado", que não se sente com força para resistir às arbitrariedades e perseguições de um regime totalitário e paternalista. Mariz delatara sob tortura o nome de Hermano, que se trata na verdade de Manito, sobrinho de Grissa, sendo esse capturado e torturado até a morte. Perturbado com essa situação ele passa a trabalhar como motorista de Highirte para mais próximo dele, assassiná-lo. Há ainda Graziela, uma jovem que possui uma relação de interesse mútuo com Papa Highirte, ambos se amparam um no outro por conveniência. Da maneira como conduz as relações entre as personagens, e da forma não óbvia que apresenta seus conflitos psicológicos individuais, mas representativos de parcelas da sociedade, Vianinha torna rica toda a ação dramática, de modo que ela não se torna linear e meramente expositiva, possibilitando assim, a análise própria de cada espectador. Papa Highirte vê-se por fim excluído do plano político, pois já não atende mais às suas expectativas que agora voltam-se para a implementação de uma suposta democracia. É assassinado por Mariz, que pretende suicidar-se depois, ato que o autor deixa em suspenso.

É autor também das peças *A longa noite de Cristal*, *Corpo a Corpo* (ambas de 1971), *Alegro desbum* (1973), nas quais aponta reflexões acerca da publicidade e do papel da televisão, e *Nossa vida em família* (1972), sobre a exclusão do idoso no mercado de trabalho e na sociedade que busca o lucro e desvaloriza o ser humano.

Mas é entre 1972 e 1974 que Vianinha cria o que os críticos teatrais consideram sua verdadeira obra prima. Como escreveu Jefferson Del Rios, *Rasga Coração* é um testamento político, artístico e humano deixado por Oduvaldo Vianna Filho. Concluída em seu leito de morte a peça nos mostra o conflito entre três gerações, passando por momentos importantes da história do Brasil: Revolução de 30, integralismo, atuação do Partido Comunista, o Estado Novo, a II Guerra Mundial, a redemocratização. Esse painel vai se formando ao longo da peça através das opções políticas que cada personagem assume: Manguari Pistolão (Custódio Manhães Jr.), eixo da ação dramática, é um militante político de esquerda, funcionário público da classe média, que busca dentro das possibilidades de seu cotidiano prosseguir fiel às suas convicções. Seu pai, Custódio Manhães, em sua época, se iludiu com as ideias integralistas. Luca, seu filho, se liga ao movimento hippie como forma de contestação ao sistema dominante. A contraposição desses três ideais se dá através das discussões entre Manguari e Luca e das lembranças que são trazidas por meio de flashbacks, de Manguari e seu pai. Isso juntamente com os conflitos existenciais de cada um e a propriedade com que Vianinha traz à luz essas motivações interiores, torna primorosa a relação entre o microcosmo que é a família com o macrocosmo que é a sociedade, tornando a peça uma obra teatral completa. Diante do pouco tempo que lhe restava percebemos que o segundo ato da peça é quase como um desabafo, onde as emoções transbordam e superam a forma, o que se vê traduzido na fala da personagem Manguari num embate final com Luca: "Eu sempre estive do lado dos que têm sede de justiça menino! Eu sou um revolucionário, entendeu? Só porque uso terno e gravata e ando no ônibus 415 não posso ser revolucionário? Sou um homem comum, isso é outra coisa, mas até hoje ferve meu sangue quando vejo do ônibus as crianças na favela, no meio do lixo, como porcos, até hoje choro, choro quando vejo cinco operários sentados na calçada, sentados, rádio de pilha no ouvido, a imensa solidão dessa gente, a imensa injustiça. Revolução sou eu! Revolução pra mim já foi uma coisa pirotécnica, agora é todo dia, lá no mundo..."

A postura de Manguari, quando relacionada com o posicionamento de Vianinha diante das transformações da nossa sociedade acabou sendo considerada ultrapassada por alguns críticos da época e faz com que sua obra até hoje não receba maior destaque. Mas como ressalta Rosângela Patriota, a obra de Vianinha não é reflexo de uma época apenas, ela não se restringe a um dado momento histórico ou trata de uma realidade distante do tempo presente, ela vai mais além, pois trata de temas atuais e relevantes como a luta de classes, a exploração do homem pelo homem e o papel social da arte.

Oduvaldo Vianna Filho morre no dia 16 de julho de 1974 aos 38 anos, deixando mulher, mãe e dois filhos. Mas a sua morte não deve ser encarada como a finitude de seu pensamento. A obra que Vianinha deixou transcende e é de tamanha importância, pois é na realidade um olhar profundo e generoso voltado para a essência do ser humano e consequentemente para aquilo que o toca. É política não só porque põe em questão a luta de classes, mas porque busca através de sua dramaturgia participar ativamente dessa luta, encarando-a de frente, expondo suas verdades proibidas com a propriedade de quem as presencia diariamente e não se abstém delas. Ele propôs na sua época um exercício de reflexão histórica da realidade brasileira que ainda se faz tão necessário hoje, e o fez de forma tão

sensível que não cabe no tempo. O ultrapassa. Essa era a sua arma na busca do despertar íntimo do homem que ele sabia ser o detentor do poder de transformação. É o próprio Vianinha quem diz: “Para achar água é preciso descer terra adentro, encharcar-se no lodo. Mas há os que preferem olhar os céus, esperar pelas chuvas”.

Além de uma vasta obra teatral, Vianinha deixa seu registro também na dramaturgia televisiva e no cinema, tendo trabalhado na TV Tupi e na TV Globo na década de 60 e 70. Fez adaptações de obras clássicas para telepeças, como *Medeia*, *Noites Brancas*, *A Dama das Camélias* (com Gilberto Braga), *Mirandolina*, *Ano Novo, Vida Nova*, *As Aventuras de uma Garrafa de Champanhe* (com Domingos Oliveira), além de um texto de sua autoria, *O Matador.* O seriado *A Grande Família* também é de sua autoria.

***Anelise Vargas** é atuadora do Ói Nóis Aqui Traveiz.

BIBLIOGRAFIA

DAMASCENO, Leslie Hawkins; tradução: Iná Camargo Costa. **Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho.** Campinas: Editora da UNICAMP, 1994.

MORAES, Dênis de. **Vianinha: cúmplice da paixão**. Rio de Janeiro: Ed. Nórdica, 1991.

PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999.

PATRIOTA, Rosângela. **A crítica de um teatro crítico**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PATRIOTA, Rosângela. **“Reflexões sobre o Brasil: Oduvaldo Vianna Filho, um poeta de seu tempo”**, in: Cultura Vozes. São Paulo: nº 1 - volume 93, 1999.

Raul Cortez e **Sônia Guedes**
em *Rasga Coração*
com direção de **José Renato** - 1980

O Ói Nóis e su

Um Estudo Etnográfico do Espaço Terreira da Tribo

Ói Nóis Aqui

Paulo Flores e **Orelana**
em frente a **Terreira da Tribo**
na José do Patrocínio

Las Terreiras

e das relações de pertencimento do grupo de Atuadores Traveiz*

Ana Paula Parodi Eberhardt**

Durante sua trajetória a **Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz** percorreu diferentes pontos da cidade de Porto Alegre, fazendo destes lugares sua sede, mas sempre tendo que se deslocar devido a problemas financeiros para o pagamento do aluguel e devido a transformações urbanas ocorridas na cidade, se fazendo presente pela expansão de indústrias e comércio. Todos os prédios que um dia abrigaram sua sede são hoje bares, indústrias ou lojas comerciais. Estes espaços se caracterizam por estarem à margem do cenário cultural tradicional de Porto Alegre e por serem relacionados a outras práticas que não envolvem o teatro, e que no geral não são escolhidos para abrigar grandes salas de espetáculo, que privilegiam espaços da cidade mais valorizados socialmente para se situar.

A primeira sede do grupo se situava na rua Ramiro Barcelos, bairro Floresta, lugar que antes abrigava uma boate. Este espaço se situa em uma região "menos nobre" da cidade, onde a ambiência da rua é composta por prédios em processo de demolição e personagens "desfavorecidos" economicamente, como meninos de rua, prostitutas e travestis, conforme descrição de etnografia de rua relatada no diário de campo de 16.04.08:

> Nessa altura a Ramiro já havia se modificado muito, os prédio gigantes ainda não tinham se espalhado até ali, os prédios de agora tinha sinais do tempo, quase sem cores, com rachaduras e infiltrações, o cenário como um todo era muito mais pobre e até as pessoas que circulavam ali também, tinha uns dois meninos de rua "guardando" carros e mais alguns no sinal. Os carros que estavam estacionados por ali também eram mais modestos. Atravessei a Farrapos e vi mais um terreno enorme que estava com os restos de um prédio, na mesma calçada (lado esquerdo de quem desce a Ramiro) e achei (ao lado deste prédio em ruínas) o número que eu procurava: a primeira sede oficial do grupo, que era uma ex-boate chamada Las Piedras e quando foi alugado pelo grupo transformou-se no **Teatro Ói Nóis Aqui Traveiz** e que agora pelo que se lia na placa fixada na parte de cima do prédio era a serigrafia Líder...

Este foi o espaço escolhido pelo grupo para abrigar seu teatro, que segundo Sandra Alencar no livro **Atuadores da Paixão** era "de muito mau gosto para paladares exigentes", neste espaço o grupo estreou com uma montagem chamada *A Divina Proporção* que falava da especulação imobiliária, onde um agente imobiliário vendia uma caixa de fósforos como apartamento. Nesta época, 1978, era vigente no país a ditadura militar e a prática da censura era recorrente, sendo o grupo declaradamente contrário a ditadura, questão colocada inclusive em seu manifesto de "inauguração", o **Teatro Ói Nóis Aqui Traveiz** foi algumas vezes cercado por camburões e teve seus atores e público detidos pela polícia após o final do espetáculo, sendo o teatro interditado. O grupo permaneceu neste espaço até janeiro de 1980, quando por falta de condições financeiras para pagar o aluguel deixa o espaço. Em agosto do mesmo ano aluga uma casa que deu lugar à **Casa para Aventuras Criativas**, que se localizava na mesma rua, apenas umas duas quadras da primeira sede, onde o grupo ficou até o ano de 1982.

Em 1984 o grupo novamente aluga um prédio, desta vez no bairro Cidade Baixa, na rua José do Patrocínio em um ex-depósito farmacêutico. Este será o espaço que o grupo permanecerá por mais tempo: quinze anos, e se proporá a torná-lo um centro de experimentação e pesquisa cênica. Neste período o grupo intensifica suas atividades de teatro de rua iniciada em 1981, e vira uma referência de centro cultural "alternativo". Com a morte do locatário se dá uma disputa entre os herdeiros e o grupo, embora reivindicando junto à prefeitura e demais órgãos públicos, acaba sendo obrigado a deixar o espaço. O grupo transfere sua **Terreira** para o bairro Navegantes, bairro eminentemente industrial situado próximo ao centro de Porto Alegre. Neste espaço o grupo cria a **Escola de Teatro Popular** e a Oficina para Formação de Atores.

No ano de 2007, voltando de uma temporada de apresentações fora do Estado o grupo recebe a notícia de que seu prédio foi vendido pelo locatário a uma empresa de geradores elétricos que tinha sede bem em frente à **Terreira**. Na eminência de completar 30 anos de existência o grupo se vê prestes a perder novamente seu espaço e então dando prosseguimento a sua luta por um espaço dentro da cidade, em março de 2008 consegue em regime de comodato, um terreno cedido pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre no bairro Cidade Baixa. Enquanto o prédio não é construído alugam um prédio na Rua Santos Dummont no bairro São Geraldo, próximo à Avenida Farrapos.

O grupo e a relação com seus espaços habitados.

A questão que ressalta nesta trajetória é a perda constante do território do grupo, que é fundamental para sua existência, e consequentemente a ruptura que isso exerce na

trajetória vivida, que mexe com os laços de identidade criados a partir de um referencial espacial, onde seria o lugar que permite que o grupo se expresse como tal. A partir do trabalho de campo guiado por este questionamento podemos perceber pistas de como o grupo agencia estas perdas e esse constante rearranjar da vida social, pois embora o grupo tenha se mudado para lugares diferentes, a relação com o espaço (**Terreira**) se mantém, dessa maneira podemos pensar na diferenciação feita por De Certeau sobre espaço e lugar: onde lugar implica uma estabilidade e o espaço um dinamismo de movimento. A partir destes conceitos podemos pensar a duração (Eckert e Rocha, 2005) destas práticas e desse pertencimento do grupo a um espaço que se desloca, conforme observações de diário de campo de 23.01.09 em que acompanhei o processo de mudança da **Terreira** da João Inácio para a Rua Santos Dummont:

> Foi então para dentro do caminhão tudo, inclusive uma espécie de arco, que tem as cores amarelo, vermelho e preto, com o nome da **Terreira** e do **Ói Nóis** que é o mesmo desde a José do Patrocínio. (...) De uma certa forma, aquele arco define um espaço que era em outro lugar, mas que ocupa um espaço de significação que não está ligado somente á questão física e concreta, mas a algo que é o que aquilo representa, algo que pode ter a ver com isso é o fato do **Ói Nóis** comemorar o aniversário da **Terreira** no dia 14 de julho (1984), mesmo a **Terreira** tendo mudado para vários lugares diferentes, ainda é mantido uma significação que se refere ao espaço que se criou e que se chamou de **Terreira**, não é o espaço concreto que completa mais um ano, e sim o espaço de convivência e experimentação que se criou através de um espaço concreto, mas que não mais necessitou dele para durar.

Este pertencimento também está relacionado a espaços específicos dentro da cidade, onde o grupo escolheu como sendo próprios para a localização de sua **Terreira**, estes espaços tidos como marginais, assim como o próprio grupo, delineiam um andar "delinquente", conceito proposto por De Certeau que, devido a uma exclusão e de uma não participação dentro do plano urbanístico da cidade, "empurra" e "excluí" o marginal, para suas periferias, pois:

> Se o delinquente só existe deslocando-se, se tem por especificidade viver não à margem, mas nos interstícios dos códigos que desmancha e desloca, se ele se caracteriza pelo privilégio do percurso sobre o estado, o relato é delinquente. A delinquência social consistiria em tomar o relato ao pé da letra, tomá-lo como o principio da existência física onde uma sociedade não oferece mais saídas simbólicas e expectativas de espaços a pessoas ou grupos, onde não há mais outra alternativa a não ser o alinhamento disciplinar e o desvio ilegal, ou seja, uma forma ou outra de prisão e a errância do lado de fora. (De Certeau, 1994.)

E é contra esta exclusão que o andar "delinquente" acontece, através das práticas cotidianas onde os sujeitos atuam tecendo um outro texto social, que escapa à ordem vigente através de seus saberes para burlar esta dinâmica. Sem essas saídas simbólicas é que o grupo ocupa as periferias, configurando assim um espaço existencial dentro da cidade que também será periférico. Segundo Teresa Caldeira estes espaços periféricos se tornam marginais a partir da segregação que geram, pois muito embora nestes espaços "os grupos sociais estejam muito próximos eles estão separados por 'muros', e tendem a não circular ou interagir em áreas comuns, numa nova forma de segregação espacial que na esfera pública acentua as diferenças de classe e as estratégias de separação". Nesta exclusão o espaço existencial do grupo torna-se marginal, pois será nestes cantos "marginais" da cidade que o grupo se estabelecerá. Lugares estes periféricos e marginais porque comportam práticas marginais, conforme apontado em diário de campo de 19.12.08 que relata o itinerário de ida e vinda até a **Terreira.**

> O antigo final da linha deste ônibus já era um lugar bem escuro, mas ficava perto das fruteiras da rua Voluntários e de uns bares que ficavam abertos quase a noite toda, agora onde está é muito mais escuro, tendo pouco comércio ao redor – que é restrito a hotéis e casas de "shows com belas moças", (...) através do vidro [do ônibus], pela Farrapos, víamos as moças de programa em frente aos bares a espera de clientes, dá para perceber que há uma relação da fachada do bar com as "fachadas" das moças, e que aquelas que não estão frente aos bares geralmente são travestis. (...) era um pouco mais de meia noite, não tinha quase ninguém na rua, ficamos horas ali na parada, os ônibus que passavam eram aqueles intermunicipais que são azuis e não param ali, Então passou um carro e alguém dentro dele jogou algo na cobertura da parada, que a princípio pensei que fosse uma garrafa, mas depois vimos que era um ovo, o barulho foi enorme, conversamos e supomos que esta prática deve ocorrer em função dos travestis que ficam naquela quadra.

O grupo se relaciona com estes espaços não somente através de sua sede, mas também através do seu projeto Teatro como Instrumento de Discussão Social, onde realiza oficinas descentralizadas que são oferecidas nas periferias da cidade, em bairros como Restinga, Vila Pinto, Humaitá, Parque dos Maias, entre outras, de acordo com a proposta do grupo o teatro deve ser veículo de transformação social e deve "participar da vida e não apenas comentá-la", e se contrapõe ao teatro convencional que é realizado em grandes salas de espetáculo em zonas nobres da cidade.

A ERRÂNCIA COMO RESISTÊNCIA.

É a partir de uma proposta que também pretende ir contra uma ordem vigente que o grupo não encontra espaços que possam abrigá-lo, tanto pela sua proposta estética quanto ideológica que o grupo não atinge um reconhecimento que permita que seu espaço existencial seja preservado e que seja percebido como relevante. Enfim, o não reconhecimento das instituições da cidade fará com que o grupo se desloque a fim de buscar nestes lugares marginais a compreensão mútua dos excluídos que não se adequam ao projeto urbanístico da cidade, fazendo com que estas realidades sejam vistas por aqueles que normalmente não iriam passar por estes espaços, mas que serão obrigados a isso para poder apreciar o teatro feito por eles.

Está prática errante é uma maneira de resistência a ordem que exclui, sendo que então os despejos apenas trarão um impulso para andar, mas aonde o grupo parar se estabelece uma relação de intimidade com este espaço que nada mais é que aquele mesmo espaço criado a vinte e cinco anos atrás, que é a **Terreira da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz**, onde se conquistou este imbricamento do grupo com seu espaço de trabalho, criação e experimentação, e é dessa maneira que resiste não deixando que seu território se desfaça perante o crescimento urbano. Pois segundo De Certeau:

> A vida urbana deixa sempre mais remontar àquilo que o projeto urbano dela excluía. A linguagem do poder "se urbaniza", mas a cidade se vê entregue a movimentos contraditórios que se compensam e se combinam fora do poder panóptico. (...) sob os discursos que a ideologizam, proliferam as astúcias e as combinações de poderes sem identidade, legível, sem tomadas apreensíveis, sem transparência racional – impossíveis de gerir.

Esta impossibilidade de gerir está de acordo com Maffesoli quando este fala que "o que se move escapa da câmera pan-óptica". Para ele a errância exprime revolta contra a ordem estabelecida que deseja tudo fixar para melhor controlar. Este "desejo de errância" estaria ligado a uma "sede de infinito" e o nomadismo seria então um "desejo de quebrar o enclausuramento e o compromisso de residência próprios da modernidade", sendo o deslocamento do nômade uma possibilidade de "não pertencimento a um lugar, que é a própria condição de uma possível realização de si na plenitude do todo", ou seja, aquele que não possui lugar algum na verdade pela sua essência de deslocar-se habita o Universo.

***Ana Paula Parodi Eberhardt** é aluna de Graduação no curso de Ciências Sociais na UFRGS e Bolsista de Iniciação Científica pelo CNPq no BIEV/UFRGS.

Referências:

ALENCAR, Sandra. **Atuadores da Paixão.** Porto Alegre: SMC/FUMPROARTE, 1997.

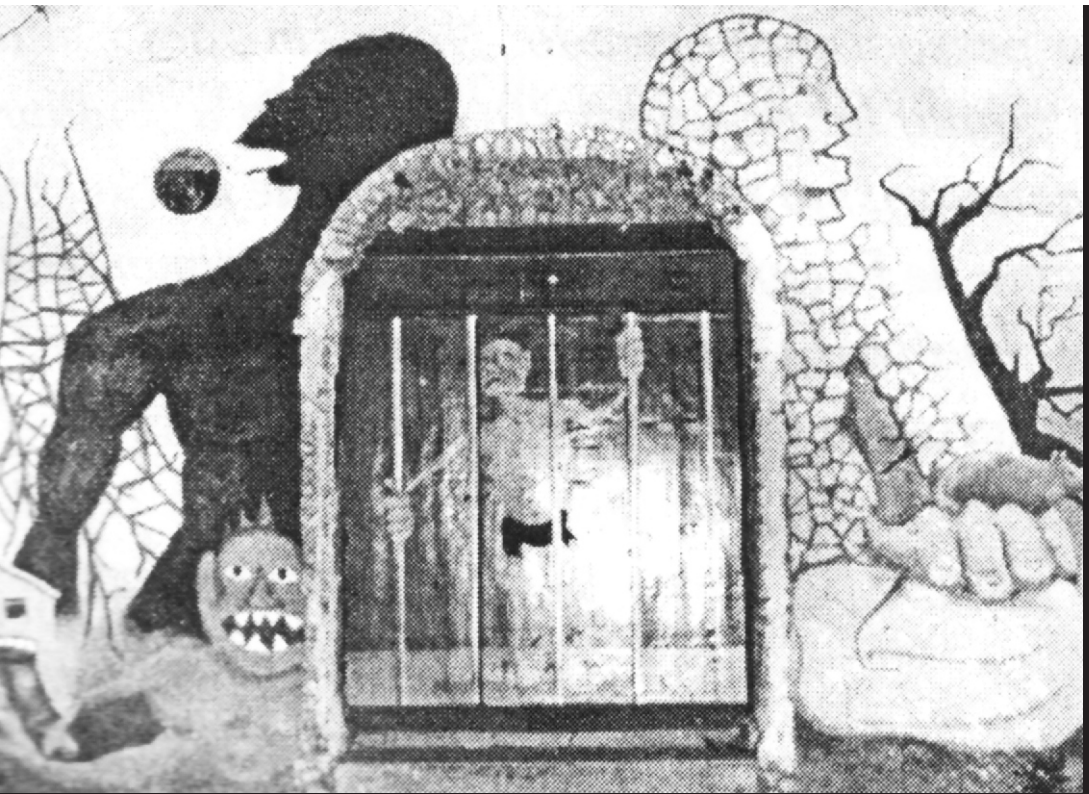
BRITTO, Beatriz. **Uma Tribo Nômade: a Ação do Ói Nóis Aqui Traveiz como Espaço de Resistência**. Porto Alegre: Ói Nóis na Memória, 2008.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. **Cidade de Muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo.** São Paulo: Edusp, 2000.

DE CERTEAU, Michel. **A Invenção do Cotidiano: Artes de Fazer.** Petrópolis: Vozes, 1994.

ECKERT, Cornelia & ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. **O Tempo e a Cidade**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2005.

MAFFESOLI, Michel. **Sobre o Nomadismo: Vagabundagens Pós-Modernas.** Rio de Janeiro: Record, 2001.



Fachada do Teatro
Ói Nóis Aqui Traveiz
na Rua Ramiro Barcelos

Neste número da CAVALO LOUCO, na seção Conexão, trazemos dois textos. O primeiro, de Amir Haddad, faz reflexões a respeito das políticas públicas na área da Cultura e das relações do Poder Público com a manifestação Cultural, feitas a propósito da 'Moção de Aplauso' concedida a ele e ao **Grupo Tá na Rua**, pelo deputado Alessandro Molon, presidente da Comissão de Cultura da Assembléia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro. No segundo texto, Marcelo Bones, o atual Diretor de Artes Cênicas da FUNARTE, reflete sobre a necessidade da construção, a partir do debate público, de novos paradigmas da ação pública no setor das Artes Cênicas.

Amir Haddad recebendo a Moção de Aplauso do Deputado Alessandro Molon

Pequenas Grandes Reflexões

Amir Haddad*

I - O SIGNIFICADO DESTA HOMENAGEM

O FATO

O fato de um representante do poder legislativo do Estado do Rio de Janeiro prestar homenagem a um representante da sociedade civil, especificamente da área da cultura, tem para mim muitos significados.

O primeiro de todos e, talvez, o mais importante é o "democrático".

Ao homenagear-me quis o Deputado certamente abrir-me um espaço em sua casa, que de resto é a casa do povo do Rio de Janeiro, para expor um pouco de minhas idéias a respeito do momento que estamos vivendo na cidade, no que diz respeito às questões Culturais e que papel estas podem representar na construção de um governo, como um todo. Sua atitude procura corrigir um erro do exercício de democracia em nossa cidade, onde parece não haver espaço para qualquer pensamento de oposição ou que não esteja, pelo menos aparentemente, de acordo com as políticas públicas anunciadas. Desde que nenhuma voz se levante para contestar nada.

Ao abrir-me esta tribuna, o Sr. Deputado parece estar querendo dizer: "Sr. Haddad, cidadão carioca, sem título, sem cargo e sem poder, suas idéias, por pior que possam parecer podem ser importantes para a nossa sociedade e merecem ser ouvidas e consideradas. O homem público, tanto do executivo quanto do legislativo, tem que ter ouvidos para a voz do cidadão sem poder, que afinal ele está representando quando chega ao poder, e por isso, quero abrir para o Sr. um espaço neste pavilhão do governo para expô-las e submetê-las ao julgamento dos meus pares e da sociedade civil, aqui hoje presentes, e que afinal nós representamos."

Sr. Deputado, espero não estar colocando palavras erradas em seus lábios. Sua atitude revela uma boa prática democrática. E aqui estou eu, dialogando com meus parceiros da sociedade civil, companheiros de ofício, e outros parceiros de outros setores da sociedade e do poder público, tentando me fazer entender, e aos meus sentimentos quando chego aqui para esta homenagem.

Além do espaço para falar, quero também agradecer por me proporcionar a possibilidade, rara e difícil, para um cidadão livre no país, de ampliar o alcance da sua voz. **Nós conhecemos as artimanhas da democracia quando ela não quer ser democrática.** É o mais terrível dos adversários, pois é um controle invisível, mas insuperável.

Estamos aqui inventando um jeito de reinventar a democracia, e dar voz aos que tem o que falar, mas não encontram o seu espaço.

O outro significado importante de seu gesto, que eu percebo, diz respeito às relações que se estabelecem entre Estado e Cultura, entre Poder e Sociedade Civil, e suas consequências. A cultura, e a própria vida cultural não é e não pode ser uma função estatal. O próprio Estado é produção cultural da sociedade civil; nós o inventamos e o criamos deste jeito e iremos mais tarde modificá-lo de acordo com nosso crescimento e desenvolvimento cultural, quer queiramos ou não. O Estado apenas zela e estimula da melhor forma possível: possibilita e viabiliza o crescimento Cultural. Apesar disso as relações que se estabelecem entre Estado e Sociedade Civil, entre Poder e Manifestação Cultural são desproporcionalmente frágeis, quebradiças e distantes, equivocadas. Este ato nesta casa parece querer diminuir a distância que existe entre a vida política e a vida cultural. Isto é mais importante do que parece.

Eu sou um representante de importante setor da vida pública brasileira, que raramente tem voz, embora tenha muito para dizer, e que agora tem a oportunidade de ocupar uma tribuna. Minha simples presença aqui já é repleta de significado.

Percebo neste ato do legislador, o reconhecimento de que o poder constituído dá pouca importância à tentativa de uma maior inclusão das questões da cultura na gestão da coisa pública, e ao me homenagear parece querer dar um passo para remediar este mal, este defeito da democracia, mas principalmente para denunciá-lo e deixá-lo evidente, para que pensemos sobre isso tudo. Se ele não pensou isso tudo não importa. Eu pensei e o ato tem esta importância.

A Cultura no Governo não deveria ser apenas um nicho do Executivo na gestão da coisa pública, mas parte mesmo de seu organismo, de seu sistema de artérias e articulações.

Uma boa relação e constante interação entre os homens ditos públicos e aqueles da vida cultural do país, estes sim verdadeiramente públicos, em qualquer nível, será sempre enriquecedor para ambos.

O reconhecimento do governo, de que a criação de uma política cultural para o pleno desenvolvimento da nação é tão importante para o país, quanto a criação de políticas para o pleno desenvolvimento econômico, e que um depende do outro, este reconhecimento, repito, é tão relevante para o país quanto os artistas, a vida cultural e a manifestação cultural, em toda a sua extensão, terem, cada vez mais, compreensão de que estas atividades estão mais e mais ligadas ao mundo em que vivemos, e com ele interage. E que, portanto, nossos atos e ações produzem conseqüências negativas ou positivas, em relação ao nosso desenvolvimento, quanto pior ou melhor for nossa consciência a respeito.

E que, de uma certa maneira, nós também somos governo, e que portanto devemos trabalhar para nós mesmos, é evidente, mas não podemos minimizar a importância de nossa atuação na vida pública.

A máquina social e suas engrenagens não avançam sem a lubrificação apropriada da vida cultural. Da qualidade do óleo a qualidade da vida, da máquina e de suas engrenagens.

Então, espero que esta homenagem, a mim concedida, possa significar a possibilidade de um contato maior entre os seres humanos que fazem política e os que fazem ou produzem cultura. Seria bom para ambos.

As Secretarias de Cultura não aproximam os políticos da vida cultural. Elas fazem políticas de governo, e mudam de governo para governo; e os políticos parece que pouco se importam com isso, como se a questão cultural não fosse relevante e não merecesse ser levada em conta, e considerada por todos que cuidam da coisa pública.

Não quero também ser injusto: muitos homens públicos gostam, isto sim, dos artistas, de sair junto com eles, de aparecer com eles. Mas não é disso que eu estou falando. Veja o caso da Madona, por exemplo. Todo mundo pousou no ombro dela.

O mundo da política absorve muito, e não sobra tempo paro o mundo da cultura. E vice-versa também é verdade. Muitos de nós, da área da cultura, não queremos nem saber de política, nem de ética, nem de cidadania, porque verdadeiramente achamos que não dá tempo para tudo isso.

Por isso, acho este momento aqui, talvez histórico.

Estamos nós aqui, do mundo da cultura, do movimento, da transgressão, da profecia e da utopia, nesta casa, em contato com aqueles que tem a função de perceber as modificações e necessidades que a própria vida cultural vai nos revelando e fazer leis que garantam a continuidade do processo de criação de uma sociedade mais justa e humanitária para o país. Romper com a cultura é uma forma de avançar com a Cultura assim como romper com as leis é uma maneira de avançar com as leis que organizam nosso convívio social. Nenhuma lei pode ser eterna. E não o é.

A cultura, antes que tudo e todos, anuncia a modificação e o desenvolvimento, porque se liga ao afeto.

Perceber a dinâmica de crescimento, e modificação da vida social, através da Cultura, é essencial para o estabelecimento de políticas públicas justas e adequadas. Governar ao arrepio da Cultura é correr o risco de estabelecer políticas arbitrárias e corretivas sobre uma sociedade que está sempre em processo de evolução e transformação. Substituir Vida Cultural por produção cultural, pode acabar por, definitivamente, massificar e esterilizar a melhor produção cultural.

A produção do bem artístico esmorece numa sociedade estagnada e esterilizada, e seu povo perde sua própria alma, ficando sujeito a todo tipo de possessão demoníaca, e manipulação diabólica. A catástrofe, o Anti - Cristo, o apocalipse.

A Cultura pode ser um elemento iluminador das práticas governamentais, e seus representantes deveriam ser consultados, antes do estabelecimento de toda e qualquer política que diga respeito à população (acho que todas dizem): da construção de um viaduto, à elaboração de uma campanha sanitária, à políticas públicas de Saúde e Educação. E principalmente na construção de cidadania.

Com quantos cassetetes se faz um cidadão?

Com a iluminação da consciência ou com o apagão da repressão e do arbítrio?

Pode o Estado se julgar puro, limpo e imaculado? E o cidadão sujo, emporcalhado e inconsequente?

Pode o Estado ignorar a Cultura? A vida Pública?

A manifestação Cultural é o melhor sintoma de resistência à doença que nossa sociedade produz, e ela, a manifestação, precisa ser localizada e estimulada para que a própria sociedade produza seus anticorpos e desenvolva seus sistemas imunológicos, auto-sustentados, ou sustentáveis.

Manifestação Cultural e Saúde são coisas intimamente relacionadas. Um povo que se expressa, é certamente um povo mais saudável. Se conhece, se orienta, e melhor se defende dos ataques a sua identidade e sua saúde.

Assim achamos, por exemplo, que toda Secretaria de Saúde deveria ter em sua estrutura um setor avançado dedicado às questões culturais e suas relações com a Saúde Pública.

Este setor garantiria a Saúde, entre outras coisas, a localização dos “focos” de resistência cultural ou “focos de Saúde”, em todas as áreas do município e se encarregaria de estimulá-los e fazê-los crescer, como complemento às políticas públicas de saneamento e cidadania responsável. Se estaria assim dando mais importância aos “focos de saúde” que aos “focos de doença”, que é como estamos acostumados a trabalhar, para deleite dos grandes laboratórios e da repressão violenta.

Investir na manifestação da vida, esteja ela onde estiver, é investir nos “focos de saúde” para dar combate aos “focos de doença”. Fortalecer o organismo social para que ele fique mais imune aos ataques que sofre, numa sociedade injusta e hierarquizada como a nossa. Trabalhar, tratar a doença através da saúde.

Mas também não somos ingênuos a ponto de acharmos que a Cultura é a grande panacéia que a tudo vai sanar.

Sabemos que a vida cultural também não está acima do bem e do mal, e que há tipos de programas e políticas culturais que, por equivocadas, ou mesmo de ma fé ou inconseqüência ideológica, poderão trazer grandes malefícios à sociedade se não tiverem sobre si um olhar que questione, rastreie esses efeitos, benéficos ou maléficos no meio social.

Nem tudo que é chamado cultura é bom para a saúde, e nem todo produto cultural é saudável. E o meio cultural é o mais permeável às infiltrações e controles ideológicos, efetuados através da emoção inespecífica.

Muitas vezes, todos nós sabemos, este efeito é arrasador para a identidade e a vida de uma cidade.

Para compensar achamos, portanto, que toda política cultural deveria passar por um olhar esclarecido de setores avançados da área de Saúde, para ser saneada de seus conteúdos insalubres.

Assim, toda Secretaria de Saúde deveria ter em sua estrutura um setor importante, que desenvolvesse um "olhar da saúde" sobre políticas culturais a serem oferecidas às populações. Muitas vezes estas políticas se parecem com aquelas "bolinhas" que antigamente se ofereciam aos cachorros, saborosas e atraentes por fora e venenosas e cáusticas por dentro.

É essencial um "olhar da cultura" sobre a saúde, assim como é essencial um "olhar da Saúde" sobre a Cultura. Questão de mais vida ou mais morte.

Políticas de salvação, redenção, cura, desenvolvimento ou técnicas de envenenamento ideológico progressivo, e manipulação mercadológica.

Então, quero crer que, quando um deputado como o Sr. Molon,homenageia em sua casa de trabalho uma pessoa como eu, totalmente voltada para as questões da Cultura e seu papel nas transformações sociais, quero crer que ele reconhece na Cultura uma ferramenta capaz de ajudá-lo a construir um mundo melhor, e quer que nós da Cultura consideremos este lugar histórico também a nossa casa.

Não pode o legislativo ignorar os problemas da cultura, como se fossem apenas questões do executivo ou da sociedade civil, entregues às turbulências do mercado. Nem nós da cultura ignorarmos os movimentos da política.

Democracia e diálogo com a Cultura.

Estes me parecem os dois aspectos mais importantes que eu vejo nesta homenagem que querem nos prestar, nesta casa onde nossos destinos são determinados.

Para terminar, citando o professor Nelson Vaz, eminente cientista brasileiro, quero dizer que estou "pessimista em minhas convicções, mas absolutamente otimista em minhas ações."

Obrigado a todos e ao ilustre deputado pela oportunidade de poder falar para todos, aqui desta casa do povo, que tem o nome do Tiradentes, mártir da possível Independência.

II - A CULTURA - POLÍTICA DE REPRESSÃO OU DE ESTÍMULO?

A CULTURA

Encarar a vida cultural como produto, e não como manifestação, sufoca o processo criativo dos cidadãos e divide a sociedade.

É a cidade que se manifesta. Ela tem, quer e reivindica este direito. Dele depende o crescimento e desenvolvimento de seus cidadãos.

E, além do mais, uma cidade assim terá uma capacidade muito maior de produção artística, com valor comercial, do que de outra maneira. Os produtos artísticos, porque genuínos, acabariam por ter inevitavelmente maior qualidade, melhorando também, por sua vez, seus produtores e seus consumidores, fechando assim o círculo de importância da Manifestação Cultural na vida das cidades, além de servir como solução parcial, porém real, para o impasse e a terrível violência que produzimos e com a qual não sabemos mais o que fazer, levando-nos a desesperadamente combater o violento com a violência, deixando-nos sem armas para combater a violência, combatendo-a com a própria violência, em nome de uma ordem desprovida de qualquer conteúdo, a não ser ela mesma, e que se basta a si mesma.

Mais artistas na rua é pior do que mais policiais? Qual é a "ordem pública" que a Cultura saberia mais apreciar e qual é a que a ela se opõe?

A Cultura quer uma ordem pública que não só garanta a Manifestação Cultural livre em todos os bairros, em favelas, em praças e terreiros, e igrejas, e clubes do Rio de Janeiro, mas que também salvaguarde os costumes, tombe bens imateriais, preserve modos e estilos de vida, etc. etc.

O Rio de Janeiro é uma cidade que se presta a este Sonho de Utopia Social e Racial, o sonho de criar uma cidade onde o cidadão tenha uma real possibilidade de crescer, se desenvolver e ser feliz.

Alguma outra cidade do mundo, mais que o Rio de Janeiro, por sua localização, clima paisagem, disposição urbana, relevo, e principalmente por sua riquíssima miscigenação étnica, alguma outra cidade poderá oferecer ao mundo uma outra possibilidade?

Nosso atraso nos permite sair na frente! Porque não sairmos na frente em vez de irmos atrás como ignorantes, cãezinhos obedientes e com pouco discernimento?

Não será possível olhar para o Rio de Janeiro e vê-la, com orgulho, como modelo único de cidade brasileira?

O Brasil é tão melhor, meus amigos. Do que Oslo, na Noruega, Londres na Inglaterra (que matou um brasileiro porque se parecia com um árabe)! De Miami, do crime e do jogo! Que mais que nós queremos afinal? Detroit, Nova York, Chicago?

Por isso é desejável que os homens e mulheres que estabelecem as políticas públicas desta cidade tenham fortes laços com a sociedade civil e sua manifestação cultural.

Estas questões são essenciais para planejarmos qualquer política de desenvolvimento, e os políticos não deveriam ignorá-las.

Por isso também não é indiferente quem seja o titular da Secretaria de Cultura das Cidades.

As Secretarias de Cultura, em qualquer município ou estado deveriam ser encaradas como equipamentos estratégicos para o desenvolvimento da cidadania e da Identidade Cultural.

Frequentemente são confundidas com esportes, lazer, turismo. E embora elas sejam tudo isso e muito mais coisas, como Educação e Saúde, a maior parte das vezes ela é encarada como peça menos importante para o grau de desenvolvimento humano do cidadão.

E muitas vezes, usada apenas como moeda de troca para saldar eventuais compromissos políticos dos governantes eleitos, que geralmente não têm a cultura como elemento importante na sua abordagem do mundo, ou em seu programa de governo.

Mas as Secretarias de Cultura deveriam prestar assessoria e consultoria a todos os Setores responsáveis pela gestão das coisas públicas. No esporte, no turismo, no lazer ou Educação (como nos CIEPs do Dr. Brizola) na Saúde, onde os horizontes talvez mais se confundam, tão ligada está uma coisa na outra.

III - CONCLUSÃO

Além da Medalha da Ordem do Mérito Cultural recebida do presidente Lula, já tenho a Medalha Pedro Ernesto, do Município, já tenho o título de Cidadão Carioca, e agora esta homenagem e o aceno para o título de Cidadão Fluminense. Este é um troco magnífico que recebo por amar esta cidade e seu povo, e por me embeber de sua cultura, trabalhando em contato diário com a sua população há 30 anos, pelas suas ruas.

Aqui é nosso berço. Da etnia carioca, de sua mistura, nasce nossa identidade, de sua ética popular nasce nossa estética. Queremos estar vivos e queremos que esta cidade permaneça viva dentro e fora de nós. Nós também morremos quando a cidade morre.

E estamos nos sentindo agonizantes como nunca nos sentimos, nem mesmo nos piores momentos da ditadura. Quero me orgulhar de ser carioca e de todos os títulos que recebi ou vier a receber. Não quero me sentir criminoso só porque sou carioca e vivo aqui.

A ditadura fazia com que cada cidadão fosse tratado como possível inimigo pela Polícia Militar. Sempre fomos perseguidos, nunca protegidos. Depois de tanto tempo achava que estávamos livres desta sensação de culpa e desta desagradável experiência de "liberdade consentida", depois de tantos anos de luta e resistência à falta de liberdade da ditadura. Falta de liberdade e liberdade consentida, por decreto ou regulamento são faces da mesma moeda, da intolerância e do arbítrio. O fascismo aumenta num mundo em crise, diante de uma civilização que se desmorona diante de nossos olhos, como o Terremoto do Haiti. A Cultura nos ajudará a reconstruir um mundo novo, nascido das Cinzas deste que se acaba.

Em todas as partes do planeta há sinais de vida nova, ao lado dos terríveis e dolorosos sinais da decadência. Cabe a nós agora, escolher a que deuses queremos fazer oferendas. Àqueles de um mundo em decomposição, que se recusam a admitir sua decadência, ou aos outros que nos revelam caminhos iluminados por uma possível esperança?

***Amir Haddad** é ator e diretor teatral, fundou há três décadas o grupo de teatro **Tá Na Rua**

POLÍTICAS ESTRUTURANTES PARA AS ARTES CÊNICAS NO BRASIL: POR UMA NOVA FUNARTE

Marcelo Bones*

A FUNDAÇÃO NACIONAL DAS ARTES, FUNARTE é a instituição do Ministério da Cultura brasileiro responsável pela formulação e implantação da política pública para as Artes Cênicas. Ao longo de sua trajetória, em cada momento histórico, apesar de percalços e dificuldades, buscou criar condições que contribuíssem para o melhor desenvolvimento do Circo, do Teatro e da Dança. Aproximando-se dos artistas e elaborando e desenvolvendo projetos e editais, ampliou a participação do estado no estímulo e apoio ao desenvolvimento deste setor.

Os tempos mudaram com grandes transformações ocorridas nas dinâmicas da produção artística e no país de maneira geral. Assim se apresenta como premente uma nova significação da FUNARTE como instituição responsável pelo fomento público ao desenvolvimento das artes em todo Brasil

Propomos assim o debate público, com os artistas e com a sociedade de um novo grande desafio: a criação de uma NOVA FUNARTE. É importante a compreensão da complexidade das demandas e realidades destes tempos atuais para a construção de novos paradigmas da ação pública no setor. Importante também é alinhar tudo isto com o papel assumido pelo Brasil recentemente no cenário mundial, colocando a arte como fator de identidade brasileira e desenvolvimento.

O desafio desta NOVA FUNARTE é avançar de maneira firme para um novo patamar de atuação nas Artes Cênicas brasileiras. O impulso deste salto de qualidade da instituição está, a nosso ver, na sua capacidade propositora e provocadora, tanto em relação aos artistas quanto à sociedade: sair de uma posição passiva de atendimento de demandas e buscar o exercício de um protagonismo positivo.

Acompanhando e colaborando com os mecanismos de participação e de formulação das políticas públicas tais como PNC, SNC, CNPC, esta NOVA FUNARTE deve também se colocar como detentora de processos próprios, que se direcionem à criação e fruição dos bens artísticos produzidos em nossa sociedade.

As relações internacionais, a circulação nacional, a articulação entre os entes federados são exemplos destas especificidades que cabem à NOVA FUNARTE.

Outro eixo específico do papel da NOVA FUNARTE é a ampliação da discussão sobre a relação entre cultura e arte. Devido ao grande desenvolvimento da cultura e da arte no país, e da ação pública referente a elas, o aprofundamento dessa compreensão permitirá uma abordagem adequada a cada uma.

Este artigo se propõe a ser um ponto de partida para o processo de debate nacional em torno de formulações de políticas públicas estruturantes para as Artes Cênicas. Buscamos aqui provocar um debate que incorpore os avanços que o setor artístico, em especial as Artes Cênicas, teve nas últimas décadas, bem como também mirar na melhor qualificação da atuação da NOVA FUNARTE.

PROPOSTAS DE POLÍTICAS ESTRUTURANTES PARA AS ARTES CÊNICAS:

- **Política de fomento a teatros e espaços cênicos**
- **Planejamento e criação de um Centro Internacional de Capacitação e Qualificação em Artes Cênicas**
- **Política para os festivais nacionais e internacionais de Artes Cênicas**
- **Política de participação de artistas em eventos nacionais e internacionais**
- **Política de apoio a manutenção de grupos e companhias de trabalho continuado**
- **Política de editais de fomento às Artes Cênicas**
- **Políticas de ações internacionais**
- **Política de circulação e difusão das Artes Cênicas**
- **Programa de aproximação da Arte com a Educação**

***Marcelo Bones**
é Diretor de Artes Cênicas da FUNARTE – MINC.

Experimento da Palavra: Imagem e Memória

Newton Pinto da Silva*

Quando o espectador ingressa na penumbra da sala vê apenas o homem. Só. Mas logo descobre que ele, o homem, não está sozinho. A vasta câmara escura se abre para uma procissão de outros homens e mulheres, de tochas e de cânticos. E, ele, o espectador, entra numa zona de sombras, na qual desfilam personagens e fatos que povoam a memória do homem. Em meio ao turbilhão de palavras, imagens, murmúrios e sons, o espaço cênico se transforma no universo de lembranças e sensações, caos imaginativo depositário de um passado que emerge para explicar o presente.

O espetáculo *Para dentro do labirinto* se inspira na estrutura fragmentada do romance autobiográfico *Labirinto*, do jornalista e dramaturgo Jorge Andrade (1922-1984), que mescla locais e tempos distintos em um mesmo fluxo narrativo. Com roteiro do **Grupo Experimental de Teatro (GET)** e do diretor Mauricio Guzinski, a montagem percorre os lugares da memória através de uma sucessão ilógica de pensamentos e reflexões que escapam do inconsciente do autor. Os espectros que contracenam com o escritor têm origem em três de suas peças: *Pedreiras das almas* (1958), *Vereda da salvação* (1964) e *As confrarias* (1969). O enigma proposto é o mesmo da condição humana. Decifrar a si como acesso ao conhecimento do outro. Jorge, o personagem, afirma no começo do espetáculo: “Ninguém pode descobrir o labirinto em que o outro vive, sem se perder no próprio”.

As palavras e suas possibilidades estéticas são o ponto de partida do experimento do **GET**. A investigação sobre a potência do texto, no entanto, não fica restrita ao uso da voz em sua dimensão de entonação, acentos de frases ou ritmos. Ao contrário, é através da produção de sentidos com foco na ação vocal que o grupo pesquisa a diluição de fronteiras entre o textual e o visual. Ou seja, enquanto tenta montar o quebra-cabeça de uma história em pedaços, em que se embaralham personagens e situações de várias obras do dramaturgo paulista, o espectador embarca em uma viagem imagética sobre a dor.

Durante o espetáculo, o corpo de um homem morto está exposto. A esta imagem somam-se outras como a Pietà ou os cortejos que invadem a cena, símbolos de todas as mortes e martírios de um povo. Em especial, a montagem enfoca o universo rural e as figuras femininas de Jorge Andrade. Por meio delas, a encenação expõe as contradições de uma sociedade marcada pela exploração, onde, em cada canto do mundo, há tragédia, pobreza e morte. Sínteses das camponesas brasileiras, as personagens Marta e Dolor denunciam ao mundo o sofrimento e o pesar profundo pela perda de seus filhos. E, ao falar da verdade que vem da terra e de sua gente, o espetáculo atinge a universalidade.

O **GET** é uma iniciativa da Coordenação de Artes Cênicas da Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre. O projeto envolve a pesquisa do trabalho do ator através da realização de oficinas e workshops oferecidos aos atores do grupo, selecionados em audição pública. Do módulo que resultou no espetáculo *Para dentro do labirinto*, participam Amália Ceola, Dinorah Araújo, Fábio Castilhos, Gabriel Bolzan Motta, Giovanna Zottis, Luzia Ainhoren Meimes, Mariana Vellinho, Patrícia Gatteli Fernandes e Binô Zwetsch. A trilha sonora, executada ao vivo por Gabriel Gorski e Mariel Bolzan Motta, reúne canções de domínio público, do folclore e temas criados especialmente para a montagem.

***Newton Pinto da Silva** é mestrando em Artes Cênicas (UFRGS), repórter da Fundação Cultural Piratini – Radio e Televisão.

Para Dentro do Labirinto
com o **Grupo Experimental de Teatro** da SMC - Secretaria Municipal da Cultura

Para Dentro do Labirinto:

Coro de Retratos e Paisagens

Maria Amélia Gimmler Netto*

Foi com muito prazer que assisti *Para dentro do Labirinto* – espetáculo apresentado pelo **Grupo Experimental de Teatro** da Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre e dirigido por Mauricio Guzinski. O espetáculo cumpriu curta temporada, dias 29, 30 e 31 de janeiro de 2010, na Sala Álvaro Moreira, com entrada franca. Apesar do intenso calor que fazia na cidade, a terceira função do espetáculo estava com a plateia lotada! A proximidade do público com o palco e, também, dos espectadores entre si, proporcionada pela disposição da sala Álvaro Moreira, não foram limites para que eu e muitos dos que estavam ao meu lado, nos deixássemos levar entre os labirintos poéticos propostos por Mauricio e pelos artistas que compõem o grupo.

A montagem apresentou uma colagem de trechos da obra de Jorge Andrade. Para mim, que (confesso) ainda não conhecia a obra do autor, a montagem apresentou um universo poético novo, mas não desconhecido, pois dela transborda brasilidade. A dramaturgia foi baseada na construção de fortes personagens femininas, guerreiras na vida, fortes na pobreza de recursos e ricas na profundidade de afetos. Ao mesmo tempo, a narrativa era apresentada por personagem masculina, cuja presença sutil e observadora entrecortava a trama e narrava situações, como se o texto fosse criado ali mesmo, pelo próprio autor, em cena.

A opção de todo o elenco permanecer em cena foi resolvida, a meu ver, pela cuidadosa formação do coro que intercalava presenças, como retratos e paisagens. As suas imagens, em alguns momentos, fizeram com que eu esquecesse de que havia nove atores em cena durante toda a encenação. Foi como se atores se diluíssem ao cenário, figurinos aos atores e estes ao coro. Assim, o foco era direcionado a cenas e detalhes, a diálogos e monólogos que se destacavam do coletivo, sempre no palco. As diferenças humanas foram salientadas por cada personagem em particular – ao exemplo: da mãe, do filho, da esposa, da amante, do moribundo, do andarilho, entre outras – porém, elas eram diluídas dentro do coro uniforme. Entendo que esta dança entre unidade e coletivo, entre a personagem que se destaca do coro e volta a se diluir nele foi uma grande conquista do elenco, em cena e do olhar da direção.

O uso constante de sonoridades, a harmonia dos instrumentos musicais, o ritmo da percussão e os cantos, assim como algumas falas que vinham de fora da cena ambientaram o espetáculo e me conduziram aos caminhos propostos pela equipe de artistas. Este é outro mérito do experimento: a formação de uma equipe, de um grupo de criação. Mesmo com um elenco tão heterogêneo, em termos de experiências de vida, de experiência artística e de formação teatral, Mauricio soube perceber o ponto forte de cada integrante do elenco e conduzir a criação das cenas a partir destes. Somou-se a isto, a experimentação de elementos técnico-criativos da linguagem cênica. Pois a pesquisa do grupo é baseada nas possibilidades do uso da palavra em cena, nas variações rítmicas da presença do ator e nas diversas formas de intensidade desta presença.

Portanto, parabenizo o empenho, a presença entregue e a boniteza em cena de todos integrantes da equipe. Também agradeço ao grupo pelo convite feito (através da montagem) para que eu me aventure a entrar nos labirintos da obra de Jorge Andrade.

*** Maria Amélia Gimmler Netto** é artista de teatro e professora. Graduada em Licenciatura em Artes Cênicas pelo CEART/UDESC, mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFRGS.

Para Dentro do Labirinto
com o **Grupo Experimental de Teatro** da
SMC - Secretaria Municipal da Cultura

‘Os homens vivem com a consciência de que morrerão, no entanto esperam ter uma vida eterna. A eternidade é um dos argumentos principais do Butô. Ela cabe no instante, e esta consciência serve para ultrapassar as barreiras do corpo. A morte é inevitável, não podemos viver sem olhá-la. Não podemos fechar os olhos, mas podemos torná-la alegre’.

‘E quando eu morrer, vou começar de novo dentro do universo, vou continuar dançando’.

Kazuo Ohno
⋆ 27/10/1906, † 1º/06/2010

tribo de atuadores

ói nóis aqui traveiz

TRIBO DE ATUADORES ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ

O Ói Nóis Aqui Traveiz vem desenvolvendo sistematicamente, projetos nas áreas de Criação, Compartilhamento, Formação e Memória. Confira!

CONSTRUINDO A TERREIRA DA TRIBO

Em março de 2008, ao completar trinta anos de existência, em pleno desenvolvimento do seu trabalho, a Tribo conquista junto ao poder público municipal o terreno na Rua João Alfredo nº 709, cedido por comodato. Agora segue a luta para a construção da Terreira da Tribo - Centro de Experimentação e Pesquisa Cênica e Escola de Teatro Popular. Para isso é fundamental a solidariedade de todos que de alguma forma possam colaborar. O projeto prevê, além do espaço para pesquisa teatral que é própria da Tribo, salas de aula, biblioteca e Centro de Referência do Teatro Popular, sala de exposição, sala de projeção e local para o Acervo da Terreira da Tribo. Participe! Este ano será fundamental para a consolidação deste espaço que já é referência do teatro gaúcho.

CRIAÇÃO

Teatro de Rua

Apresenta o espetáculo de teatro de rua **O Amargo Santo da Purificação - Uma Visão Alegórica e Barroca da Vida, Paixão e Morte do Revolucionário Carlos Marighella** da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz. A encenação conta a história de Marighella, herói popular, que lutou contra as ditaduras do Estado Novo e do Regime Militar, e que os setores dominantes tentaram banir da cena nacional durante décadas. O espetáculo é um painel dos principais acontecimentos que ocorreram no nosso país no século XX.

Teatro de Vivência

A Tribo realizou dentro desta vertente de criação os espetáculos "Aos que virão depois de nós Kassandra in Process" e "A Missão - Lembrança de uma revolução". "Kassandra" a partir da novela de Christha Wolf faz uma reflexão sobre a nossa cultura beligerante que gera guerras imperialistas numa perspectiva que aponta para o feminino e "A Missão" inspirada no texto de Heiner Müller que questiona o papel do intelectual/artista nas transformações sociais de seu tempo. Apresentam ao público o teatro investigativo da Tribo, fundado na pesquisa dramatúrgica, plástica, no estudo da história e da cultura, na experimentação dos recursos teatrais a partir do trabalho autoral do ator.

FORMAÇÃO

Escola de Teatro Popular

Oficina para Formação de Atores

A oficina para formação de atores, composta por aulas diárias, teóricas e práticas, com duração de 18 meses, busca através da construção do conhecimento favorecer a emergência do artista competente não apenas no desempenho de seu ofício, mas também preocupado no seu desenvolvimento como cidadão.

Oficina de Teatro de Rua - Arte e Política

A oficina de teatro de rua desenvolve e pesquisa as diversas formas de se abordar o espaço público a fim de viabilizar a sua transformação em espaço de troca e informação.

Oficina de Teatro Livre

A oficina de teatro livre tem a proposta de iniciação teatral a partir de jogos dramáticos, expressão corporal e improvisações, e se desenvolve durante todo o ano sem interrupções, visando estimular o interesse pelo teatro e a busca da descolonização corporal do artista/cidadão.

Todas as oficinas são oferecidas de forma gratuita a todos os interessados.

MEMÓRIA

Ói Nóis Na Memória

Coleção de livros que registra a trajetória estética e política da Tribo e o processo de criação dos seus principais espetáculos.
Já foram publicados Aos Que Virão Depois de Nós Kassandra In Process - O Desassombro da Utopia de Valmir Santos, A Utopia em Ação de Rafael Vecchio e Uma Tribo Nômade de Beatriz Britto.

Cavalo Louco Revista de Teatro

Revista semestral que traz reflexões sobre o fazer teatral e os espaços de criação.

DVD "Aos Que Virão Depois de Nós Kassandra In Process - A Criação do Horror"

Em Fase de Organização

Centro de Referência de Teatro Popular

Criação de um centro de documentação sobre teatro, formado por biblioteca e videoteca, aberto ao público em geral.

Acervo da Terreira da Tribo

Criação de um acervo de figurinos, máscaras e adereços utilizados nos últimos espetáculos elaborados pela Terreira da Tribo.

DVD 'A Trajetória da Tribo'

Pesquisa e criação para registrar em DVDs a história da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz (1978-2010)

COMPARTILHAMENTO

Teatro Como Instrumento de Discussão Social

Oficinas de Teatro com o objetivo de fomentar a organização de grupos culturais nos bairros populares. Para abrir espaço para sensibilização e experiência do fazer teatral, apostando no teatro como instrumento de indagação e conhecimento de si mesmo e do mundo, assim como veículo de formação, informação e transformação social.

1. Oficina Popular de Teatro/Bairro Humaitá
2. Oficina Popular de Teatro/Bairro Bom Jesus
3. Oficina Popular de Teatro/Bairro Restinga
4. Oficina Popular de Teatro/Bairro Parque dos Maias
5. Oficina Popular de Teatro/Bairro São Geraldo
6. Oficina Popular de Teatro/Bairro Belém Velho

Caminho Para Um Teatro Popular

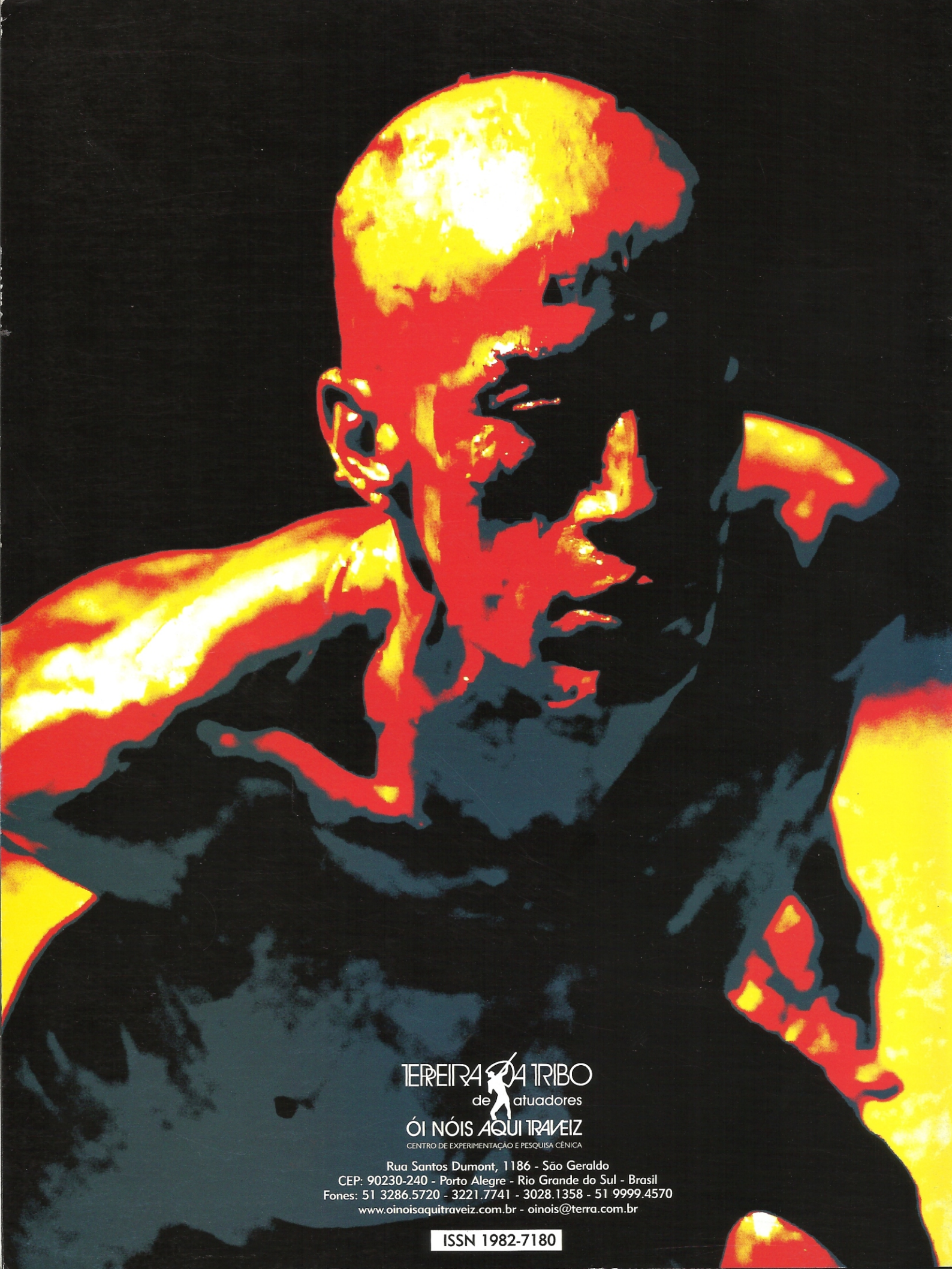
Circuito regular de apresentações de teatro de rua em praças, bairros e vilas populares da cidade, democratizando o espaço da arte, oportunizando vivências e reflexões para um público carente econômica e culturalmente.

Mostra Ói Nóis Aqui Traveiz - Jogos de Aprendizagem

Mostra do processo de trabalho desenvolvido nas Oficinas realizadas na Terreira da Tribo e nos bairros populares.

Seminários e Ciclos de debates sobre Teatro

Encontros com atores, diretores, pesquisadores e professores de teatro para debater questões da cena contemporânea.



TERREIRA DA TRIBO
de atuadores
ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ
CENTRO DE EXPERIMENTAÇÃO E PESQUISA CÊNICA

Rua Santos Dumont, 1186 - São Geraldo
CEP: 90230-240 - Porto Alegre - Rio Grande do Sul - Brasil
Fones: 51 3286.5720 - 3221.7741 - 3028.1358 - 51 9999.4570
www.oinoisaquitraveiz.com.br - oinois@terra.com.br

ISSN 1982-7180